▪ MARIAN PROMIŃSKI ▪ WACŁAW ROGOWICZ ▪ KONSTANTY SIMONOW ▪ WŁODZIMIERZ SOKORSKI ▪

CZYTELNIK

ODRODZENIE

TYGODNIK

Nakład: 40.000
Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok V | Warszawa, dnia 10 października 1948 r. | Nr 41 (202)

TADEUSZ KUBIAK

RZECZ O TRASIE W-Z

Na północ od równika — zwrotnik raka.
Na południe od równika — zwrotnik koziorożca.

Tak dzieląc świat, połowić można go jak owoc,
północy zostawiając — deszcze, wiatry, mrozy,
południowi — światło, ciepło, kolor skóry czarny.

Na wschód od Uralu — Azja.
Na zachód od Uralu — Europa.

Tak dzieląc świat połowić można go jak owoc,
wschodowi zostawiając — kolor nieba żółty,
zachodowi — biały.

Praw noża rozcinającego
dojrzały owoc jabłoni —
nie przykładajcie — okrutni —
do żywego ciała tej ziemi.

Ptakom powracającym z południa na północ
wiosną — nie odbierajcie możności powrotu
do krajobrazów, których zapomnieć nie mogły.

Słońcu przechodzącemu ze wschodu na zachód
dozwólcie na bretońskim brzegu wejść w drzwi domu,
który z czystego drzewa i kamienia powstał.

Na wschód od Uralu jest ziemia.
Na zachód od Uralu jest ziemia.

Ołów, miedź i węgiel.
Powietrze, światło i woda.

Ludzie, zwierzęta, rośliny.

Na 52 równoleżniku,
na północ, na północ od równika
następuje połączenie stron świata,
przed którym milknie prawo noża
dzielącego dojrzały owoc.
Przechodzą ludzie mówiący pokrewnym językiem.
Przepływają rzekami ryby — z morza do morza.
Przelatują ptaki — z drzewa na drzewo.
Na północ, na północ od równika
52 równoleżnikiem.

Z południa spod zwrotnika koziorożca,
morzem dalekim na statku,
jak Jonasz we wnętrzu wieloryba
płynął — dobrotliwy, skupiony...

Z północy z czterdziestego dziewiątego
stopnia szerokości geograficznej
wystartował z lotniska — pachnący
sokiem drzewek oliwnych, tytoniem...

W stalowym wagonie, który błyszczał
w okolicznej zieleni, jak ryba
wśród wody — spod wzgórza hradczyńskiego
na północ jasnowłosy dążył...

Z zachodu — ze słonecznych ziem Galii,
ze wschodu — z równiny czarnomorskiej...
Na 52 równoleżniku
spotkali się w rokokowym pałacu.

I ci co ufają
i ci co nie wierzą —
że staje się już, w ich oczach,
następuje połączenie stron świata —
co dzień, co noc —
Przed którym milknie prawo noża
dzielącego dojrzały owoc.

●

Jak w górach wśród kosówki ścieżką — stromym torem
biegają koziorożce małych lokomotyw.
Wiodą za sobą stada bezrogich wagonów.
Pomarańczowe twarze mają ludzie. Złote.
Od pyłu cegieł? słońca? Który jest bez domu,
ptak — który chociaż szukał nie znalazł niestety
dachu — przez chwilę myśli, jakby gniazdo uwić
pod parasolem pstrym nad głową geodety.
Lecz spłoszony oddechem ulatuje z żalem.

To wszystko widać z okna rokokowej sali
książęcego pałacu dwudziestego sierpnia.

A w sali na gipsowej makiecie pajączek
przechodzi mostem — lekki. Ze wschodu na zachód.
Dwa brzegi nadwiślańską pajęczyną łączy.
I zapuszcza się w miasto gipsowych ścian, dachów.
Idzie wśród wąskich ulic, po kościelnych wieżach.

Za oknem — walka byków. Żelazna kopaczka.
Chłopak jak torreador podbiega. Zamierza,
zamierza się. Szum ziemi. Ziemi. Ziemi. Mija.
To wszystko płaskorzeźbą być może. Lecz żyje.

Uwaga! Łom stalowy padając na ziemię
długo dzwoni w powietrzu starego Powiśla.

Tu grupa cudzoziemców prawie egzotyczna.
A z oczu byś im czytał — co myślą, jak myślą.

W tych oczach, jak w soczewce czułego Kodaka
odbija się kształt ziemi tej wiernym obrazem.

Poniosą go — w wiślanej kropli utrwalony —
korespondenci obcych, zagranicznych gazet.

Nie wszyscy. Mister Richard Aldington ze stanu
Luizjana — przesłania soczewkę źrenicy.
Słoneczny plan makiety chciałby czarną plamą
przerzucić za ocean. Pali fajkę. Milczy.
Patrzy. Makieta, niby boisko sportowe,
albo stół bilardowy, bo inżynier krokiem
gracza okrąża brzegi makiety — dębowym
kijkiem rysując dachy i wkopy głębokie.

Przesuwa również domy, mrużąc jedno oko
celuje w stare mury, ryje ziemię głębiej.

Linia prosta jest celem tej gry. A wysoko
nad osią tą — Wschód — Zachód niebo i gołębie.

Tu w pałacu „Pod blachą", w sali dawnych zabaw,
ułańskich balów księcia Józefa — makieta.
„Oto jest plan budowy — tu stara Warszawa,
tu Warszawa przyszłości". Inżynier, czy poeta?

Inżynierowi — chwała. A poecie — laur.

Choć tu słowa poezji niedzisiejsze, obce —
Tam, w dole na budowie biegnący Centaur
uzbrojony w głaz ciężki zdaje się być chłopcem
ładującym wagonik gruzem dawnych domów.
Lub może właśnie chłopak stał się Centaurem,
zbiegającym z osypisk pełnych szkła i złomu,
nad miarę silny — z martwym wojujący murem.

„Tu kiedyś stało miasto — inżynier wspomina
dni i noce już dzisiaj odległe jak biegun —
Tędy przechodził wiadukt zszarpany ciemnością,
rozdarty łuk kamienny, jak rzymski akwedukt.
Tu ściany domów były z wysokich płomieni
i łkającego światła. Epoką niedobrą,
zagładą je poraził czas ognia i zmienił
w jałową pustkę dawny staromiejski ogród".

Ogród. Bo oczom XX wieku — kwiatem,
z botanicznych ogrodów kwiatem egzotycznym
zdały się być wykusze, blaszane fryzury
dachów, wachlarze attyk — białe jak śnieg stycznia.

Aż przyszli żywi ludzie, ludzie z krwi i kości,
o ciele z włókien silnych i wiatrem spalonych,
wezbrani sokiem ziemi, jak łodygi roślin,
by nowy kształt tym brzegom nadać — świata strony
połączyć — wschód z zachodem. I Ural z Bałtykiem.
Ujarzmić wodę, kamień, metal, pień dębowy!
To wszystko cudzoziemcy widzą z białych okien,
unosząc oczy sponad makiety gipsowej.

I widzą Wisłę między żelazem dwu brzegów,
zieloną, jak gałązka oliwna pokoju.
Nad jej wodami światło dziś sprawuje władzę
i cienie drzew i ludzi na fali się dwoją.

W tej rzece, dzisiaj chyba tylko ryby grzbiet
zalśni jak ostrze noża. Lecz w słońcu się mieni.
Nie przykładajcie — śmieszni — praw noża tnącego.
dojrzały owoc — do żywego ciała ziemi.

Inżynier na makiecie rozgrywa swą partię
z oczami Aldingtona — bilardowym kijkiem.
Jak dwie kule prowadzi ze wschodu na zachód,
wśród istniejących domów i spalonych dachów,
drzew —
„O, właśnie tu jest „Fijalnia pod motylkiem".
Drewniany kiosk". Widzieli cudzoziemcy w kiosku,
w dawnej oazie wodą gazową szumiącej,
okulary płatnika. Walczyły ze słońcem.
Bilansowały konta według szkoły włoskiej.

Tu właśnie korespondent czeski chwycił chciwie
na błonę — smukły żuraw stalowej kopaczki,
gdy zastygła nurzając żuchwy w stercie gruzu.
Wysoka jak Notre Dame, a malownicza jak Hradczyn.

Na błonę także wbiegli chłopcy nieopatrzni,
bo skromni i wstydliwi — pozować nie lubią.
A tu inżynier śmiał się, że w gazecie czeskiej
zobaczą ich zdjęcia — ej, dziewczyny czeskie,
pewnie takie z warkoczem i oczkiem niebieskim.
A tu — psiakrew — chłopaki mają łby rozwiane
i nie wdzieli niedzielnej, śnieżystej koszuli.

Inżynier śmiał się. Śmiali się z siebie i chłopcy.
Dziewczyna jak dziewczyna. Lecz zawszeć to obcy.

Ale Kratohvil oczy miał pełne Wełtawy.
„A Wisła — mówił — bardzo podobna. Bliźnięta.
Nad Wełtawą i Wisłą jedni żywi ludzie.
I lubią włos rozwiany wełtawskie dziewczęta".

Rozwiany włos i ręce pełne czarnej ziemi.
I twardy profil twarzy na tle białych tynków.
O, tam gdzie winorośla murarskich rusztowań
dojrzewają wśród mgły — na mariensztackim rynku.

To wszystko cudzoziemcy widzą poprzez szybę,
z balowej sali, w której dziś makieta stoi.
Jak z przepaści podeszłej wodą, niby ryba
latająca — ku niebu skacze chłop i dwoi,
troi się w oczach — pięciu chłopów z łopatami
już tam jest — nad wykopem. „Ten wykop — to tunel" —
mówi inżynier — kijkiem wskazując na planie
plastycznym bieg przekopu, poprzez który tłumem
codziennych aut przepływać będzie fala ruchu
miejskiego.

Jezdnio, niby Via Apia — wieki
mająca przetrwać. Śledzi korespondent z Rio
twój bieg — rozwidlający się jak delta Nilu.
Idąca pod korzeniem drzew — ziemią — na wylot.

Korespondent ma oczy morskie i dalekie.
Imieniem i nazwiskiem Jezus Penseroso,
przymyka oczy. Widzi — brazylijską rzekę,
oddającą swe wody dżungli — ciepłym morzom.
Ta rzeka płynie wierzchem ziemi, niby wierzchem
otwartej dłoni — aby w południowe skały
wbijając nurt swój zstąpić w podziemia — powietrzem,
światłem napełniać wnętrze gór kredowo-białych.

Towarzysz Penseroso Jezus się nie modli.
Ale stoi nad planem i skupiony milczy.
Za tych ludzi kopiących swej ostatniej kropli
życia by nie żałował — Jezus Brazylijczyk.

Pochwala ręce pracy. Więc ręce miłości
do miasta tego — ludzi zmartwychwstałych, żywych.
Złorzeczy nocom gniewu i dniom nieprawości.
Uwielbia mięsień każdy, napięciem cięciwy
sprężony w ciele ludu — w ramionach i lędźwiach.

Ewangeliczne niebo nad rozrytą ziemią
wschodzi właśnie. A gołąb niebem tym — jak przez piach
Egiptu biała Maria — bieży w nocy ciemność.

Lecz słońcu ostatniemu chętni, jak słonecznik
za słońcem obracają opalone twarze
do światła — ludzie piasek przewożący rzeczny,
wyrzucony wiadrami piaskarzy na plażę.

A nawet ci ukryci, gdzieś na samym dnie
przekopu — jaru, lasem jesionowych stempli,
podszytego — podnoszą oczy. Jak we śnie —
widzą dalekie światło — zmęczeni i piękni.

O, ludzie „Betonstalu". Ludzie „Mostostalu" —
Umiłowali jasność nieba i czerń ziemi.
Jasności wzrok oddali, ziemi zaś oddają
co dzień swe nagie ręce, w których dobroć drzemie.

Nagie ręce... Aldington ściąga rękawiczki.
Richard Aldington fajkę nabija. Zapalił.
W rękawiczkach — zbyt trudno.
Inżynier wskazuje
na planie punkt — „Tu właśnie ludzie z „Mostostalu"
z braku miejsca na lądzie montują na wodzie,
na barkach — części mostu. Ci sami filary
mostu Poniatowskiego — wiosną w czas powodzi,
bronili dniem i nocą wśród wysokiej fali.

Nie chcieli zejść z rusztowań. Wśród kry kładli przęsła.
Nie chcieli wierzyć w żadne z niebezpieczeństw. Śmierć?
Nikt w śmierć nie wierzył. Skoro zator kry się spiętrzał
granatami weń bili. W lodowatą pierś".

Ufni w siebie. I w siłę, którą w nich ocalił
dzień pracy — zmywający ciemność dni zagłady
z upartych ciał. Dziś, jutro ludzie z „Mostostalu"
położą kratownice. Drugi most Warszawy.

Tak wiosną odrastają gałęzie i liście.
I jest wiatr. Są gołębie. Niebywała chwila.
Spawacz klęczy na zimnym żelazie. Drży płomień.
I woda w rzece stoi. Płynie tylko filar.

Płyną tylko stalowe nity, kratownice.
Oto Huta Batory, jak miłosny list —
Wysyła ponad Wisłę — czystą, jasną blachę,
Huta Bankowa — kątowniki,
Huta Łabędy — uniwersale,
Huta Zawiercie — płaskowniki,
Stalowa Wola — stal.

I wodę z ogniem łączą. I żelazo z drzewem.
I wschód z zachodem. Ural z Bałtykiem. I rzeka
otwarta rusza. Ryby z morza do morza płyną.
Idą koła. Owoce. Z daleka. Z daleka.

Ten widok sen spłukuje z oczu spawaczowi,
gdy o 24 zaczyna swą zmianę.
Jest noc. Są lampy. Księżyc. Ludzie śpią już — Tutaj
spawacz czuwa nad wodą. W wodzie świateł dłuta.

Złączenie obu brzegów leży w jego rękach.

Richard Aldington wciąga rękawiczki. Skóra
ma barwę egzotyczną. Fajka w dymu kłębach.
Przez okno widzi ludzi — idących jak w górach,
ludzi i ludzkie cienie, pnących się z wykopu
na wysokość najniższych liści — do poziomu
zielonej ziemi — widzi ciężar ludzkich kroków
wracających z roboty do wieczornych domów.
I słyszy śpiew. Lecz śpiewu pojąć już nie może.
Plantacjami bawełny — pamięta — szedł śpiew.
Śpiew miał usta murzyńskie. Czerwone. Szerokie.
Kąsał jak pies. I patrzył złym, przekrwionym okiem.
Pamięta wśród portowych doków, dźwigów — śpiew.
Strajkujący śpiewali ponad Pacyfikiem.
Bezrobotni śpiewali na placach Chicago.
Śpiewała ludzka złość. Śpiewała ludzka nagość.

(Dokończenie na str. 4—5)

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

Próba konfrontacji

Z okazji rocznicy „Gazety Ludowej" Chartistów w kwietniu 1856 roku Karol Marks wygłosił znamienne przemówienie, w którym między innymi powiedział:

„Jest jeden wielki, charakterystyczny dla naszego wieku fakt, któremu nikt nie ośmieli się zaprzeczyć. Z jednej strony zaczęły żyć przemysłowe i naukowe moce, których żadna epoka nawet nie podejrzewała. Z drugiej strony zaznaczają się objawy upadku, o wiele przewyższające okropności ostatnich czasów Cesarstwa Rzymskiego...

Wszystkie nasze wynalazki i postęp obdarzają w rezultacie siły materialne życiem intelektualnym i ograniczają życie ludzkie do siły fizycznej. Ten antagonizm pomiędzy nowoczesnym przemysłem i nauką z jednej strony, a nowoczesnym rozkładem i nędzą z drugiej, ten antagonizm między siłami produktywnymi a warunkami społecznymi naszej epoki jest faktem oczywistym, przytłaczającym i nie do obalenia. Jedni lamentują z tego powodu, inni pragną wyzwolenia w sferze współczesnej sztuki czystej, celem wyzwolenia się od współczesnych powikłań, lub wyobrażają sobie, że tak bezprzykładny rozwój przemysłu musi być uzupełniony równie bezprzykładnym cofnięciem się w polityce.

Wiemy, że tylko wówczas będą dobrze pracować nowopowstałe siły społeczne, kiedy będą kierowane przez nowopowstałych ludzi, to jest, kiedy będą kierowane przez klasę robotniczą.

Minęło blisko sto lat od chwili, kiedy Karol Marks wygłosił te słowa, a dźwięczą one wciąż z tą zawsze urzekającą siłą naukowego spojrzenia na istotę przeciwieństw, toczącej się wokół nas i w nas samych walki.

Wypowiedź Karola Marksa służąc więc i teraz jako przesłanka dla zrozumienia podłoża klasowego starcia między siłami współczesnego imperializmu, a siłami mas pracujących, które zresztą obecnie dysponują nie tylko potęgą międzynarodowej solidarności, lecz również własnymi państwami, ze Związkiem Radzieckim na czele, ujawnia równocześnie w lapidarnym skrócie istotę tragedii i upadku sztuki mieszczańskiej, uciekającej w sferę rzekomej „czystej sztuki", celem wyzwolenia się ze współczesnych powikłań.

Lecz ta postawa „czystej sztuki" jest w istocie rzeczy ucieczką jedynie formalną. Faktycznie ta postawa tkwi głęboko nie tylko w podglebiu chaosu i rozpadu ginącego świata, lecz wyrasta ze społecznych korzeni tej klasy, której oczyma widzi świat mimo, że częstokroć ten proces artystycznego widzenia nie równoważy się bezpośrednio z klasową świadomością twórcy.

Pogłębiająca się jednak sprzeczność między garstką wyzyskiwaczy, a resztą ludzkości, narodami, których historyczną drogę reprezentuje dziś klasa robotnicza i socjalizm, musi prowadzić i prowadzi do niechęci a nawet wrogości pisarzy mieszczańskich do sztuki bliskiej i zrozumiałej szerokim masom pracującym, musi prowadzić i prowadzi do zamykania się w kręgu przeżyć własnej klasy, do usymbolizowania w swojej sztuce chaosu i rozpadu ginącego świata kapitalistycznego, jego „czystego nonsensu", a w dalszej fazie rozwojowej do ukrycia się przed wdzierającym się za kotarę „czystej formy" nowym życiem.

Żeby nie być gołosłownym pozwolę sobie zacytować jednego z głównych teoretyków formalizmu i postimpresjonizmu Rogera Fry, który jeszcze w 1909 roku w swoim „Essay and Aesthetic" pisał:

„Pojąłem formę dzieła sztuki jako jego najistotniejszą cechę, wierząc jednak, że jest ona bezpośrednią pochodną zrozumienia przez artystę jakiejś esencji rzeczywistego życia, choć bez wątpienia to zrozumienie było swoistego rodzaju i narzucało pewne odosobnienie.

Pragnąc odkryć, czym jest funkcja tematu, tworzę teorię, że jest ona jedynie **przewodnikiem** formy i że wszystkie podstawowe wartości estetyczne mają do czynienia z czystą formą. Temat zostaje całkowicie przetworzony przez formę i przestaje istnieć jako wartość oderwana".

W dalszym rozwinięciu swojego stanowiska Fry dochodzi do wniosku, że sztuka nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek etyką i stając się w ten sposób jak gdyby prekursorem egzystencjalizmu dodaje, że w żadnym wypadku nie jest ona produktem społecznym. „Sztuka jest wymianą psychologiczną jednostki, człowieka w abstrakcie". I stąd wnioskuje, że „im czystszą staje się sztuka, tym mniejszą staje się liczba ludzi, do których ona przemawia".

Natomiast w roku 1920 Roger Fry pisał już zupełnie otwarcie: „Prawdziwa sztuka staje się wciąż więcej i więcej tajemną, ukrytą, jak gdyby sektą heretycką lub wiedzą w wiekach średnich".

„Jakąż rzadkością jest więc indywidualność zdolna zrozumieć czystą sztukę — coraz bardziej i bardziej nie rozumiem nic z ludzkości jako z masy i w gruncie rzeczy wierzę jedynie w wartość niektórych osobowości. Wiem, że nie mam prawa odrywać się tak całkowicie od przeznaczenia mego gatunku, lecz nigdy nie byłem zdolny wierzyć w jego polityczne wartości".

Proszę wybaczyć mi może nieco przydługie cytaty, lecz odkrywają one z całą jaskrawością istotę formalizmu i wszystkich jego kierunków obracających się wokół tych samych pojęć i przeżyć artystycznych. Fry wierzył wprawdzie, że jego stanowisko „zrewolucjonizuje sztukę". Lecz to rzecz prosta nie była rewolucja, ponieważ rewolucja **zawsze** jest wyzwoleniem nowych sił społecznych, jest po prostu społeczną formą rozwiązania sprzeczności rozwoju. Jej odpowiednikiem w sztuce może być tylko wyzwolenie wyobraźni artystycznej w rzeczywistym świecie przeżyć i walki człowieka. Pseudoartystyczna ucieczka od walki świata rzeczywistego, którego twórca jest częścią składową, jest tylko formalnym usprawiedliwieniem swojego pozostania w szeregach świata ginącego. Rzecz prosta, że w tych warunkach argument wielu twórców, iż nie możemy inaczej tworzyć niż w danym momencie słyszymy, rozumiemy i widzimy otaczający nas świat, i że formalizm jest śmiałym protestem przeciwko drobnomieszczańskiemu naturalizmowi, jest oczywiście powierzchownym usprawiedliwieniem w niczym nie przesądzającym obiektywnej roli danego kierunku sztuki. Wprawdzie Picasso w swoim czasie był niewątpliwie protestem przeciwko sentymentalnemu naturalizmowi, a nawet poniekąd protestem twórczym w okresie prób nawrotu sztuki faszystowskiej do mdłego naturalizmu, lecz tenże Picasso jako artystyczna, a może nawet genialna demonstracja nonsensu ginącego świata, inną rolę odgrywa w świecie twórczym i konstruktywnym.

Nowy świat, świat idący naprzód, nie może i nie chce widzieć zjawiska w karykaturalnej deformacji, przeciwnie chce go widzieć w artystycznym przeżyciu istotnej treści swojej walki i swojej konstruktywnej myśli. Chce sztukę z siebie wyrosłą i dla siebie żyjącą. I dlatego każda epoka, przekształcająca świat w kolejnym skoku naprzód, zawsze była w sztuce nawrotem do realizmu, zawsze była realistyczna i w swym formalnym wyrazie, chociaż zawsze była nowa w swojej treści i w swojej formie, tak jak nowym jest to życie, które dzisiaj budujemy.

„W sztuce ważną jest kontemplacja formy i proporcjonalnie do tego im sztuka staje się czystszą, zmniejsza się krąg ludzi do których ona przenika" — mówią formaliści.

W sztuce ważna jest harmonia treści i formy. Im treść sztuki, w artystycznym przeżyciu jej formy, doskonalej wyraża istotę życia, tym silniej przemawia do ludzi i tym krąg jej oddziaływania jest szerszy — odpowiadają marksiści.

W 1867 roku wielki rosyjski teoretyk sztuki i realista, więzień i zesłaniec carski Czernyszewski pisał:

„Dzieło sztuki jest zadowalniające, kiedy artysta utrwalił w nim ową przelotną, warunkową i względną całość przeciwieństw, w której szczegół jest identyczny z całością. Lecz dzieło sztuki przemawia tylko wówczas, gdy ta względna jedność przeciwieństw równocześnie zawiera i odbija **zmagania** tychże wzajemnie wyłączających się przeciwieństw, zmagania bezwzględne, jak ruch, ewolucja i życie. Stąd dzieło sztuki musi **pobudzać** w tym samym czasie, w którym zadowalnia".

Stąd też wszelkie oddzielanie formy od treści czy to w literaturze, czy w muzyce, czy w plastyce, czy w rzeźbie, jest tylko formalnym wymigiwaniem się od istotnej prawdy społecznego oblicza, którego wyrazem jest sztuka.

Treść i forma jest więc jednością, ale należy równocześnie podkreślić, że nie jest tożsamością. Jest jednością o tyle, że dzieło bez artystycznego wyrazu nie jest dziełem sztuki i sztuka bez treściowego wyrazu jest albo nonsensem albo wbrew nieraz woli autora treściowym wyrażeniem wsteczności tego świata, który mimo woli reprezentuje.

„Mowa — pisał Marks — jest równie stara jak świadomość. Mowa jest doświadczalną świadomością, ponieważ istnieje dla innych ludzi i ponieważ podobnie jak świadomość wypływa jedynie z potrzeby i konieczności stosunków z innymi ludźmi. Świadomość jest więc wytworem społecznym i będzie nim do końca ludzkiego istnienia. Życie nie jest określane przez świadomość lecz świadomość jest określana przez życie. Skutkiem tego, aby zrozumieć świadomość lub każdy specjalny jej przejaw, jak na przykład dzieło sztuki, trzeba zaczynać od rzeczywistych jednostek jakimi są one w rzeczywistym życiu i rozważać świadomość dzieła jako ich świadomość".

Wychodząc z tych założeń określamy formalizm i wszystkie jego post-kierunki jako artystyczny przejaw ginącego świata, świata nam wrogiego w treści i w swoich moralno-estetycznych przejawach.

Z tych samych też wychodząc założeń musimy być przeciwnikami drobno-mieszczańskiego naturalizmu, do którego próbowali nawracać faszystowscy władcy, łudząc się, że potrafią na tej drodze przezwyciężyć rozpad i agonię swojej kultury.

Nie ma jednak nawrotów ani w historii ruchów społecznych ani w sztuce. Natomiast każda nowa epoka wymaga nowego przewartościowania i nowego przyswojenia całego dorobku przeszłości, jeżeli rewolucja społeczna nie ma za sobą pociągnąć wstecznictwa kulturalnego. Dokonywując tej pracy oczywiście nie wolno nam rezygnować **nie tylko** z dorobku kulturalnego epok rozkwitu myśli ludzkiej, lecz **również** i z epok schyłkowych. Nawet w okresach największego upadku są przebłyski wzlotu, będące **wyrazem** bądź przebijania się poprzez mroki ginącego świata nowej twórczej myśli, bądź jego artystycznym protestem, bądź wreszcie nieświadomym wyrazem samego rozpadu.

Lecz rozumiejąc te procesy i analizując je twórczo winno być dla nas rzeczą bezsporną, że sztuka naszej epoki musi w pierwszym rzędzie **przezwyciężyć** dominujący kierunek epoki schyłkowej, musi być w pewnej mierze jej **przeciwieństwem** — i w pewnej mierze również — przeciwieństwem **historycznym i artystycznym, tak w treści jak i w formie.** Musi być dialektycznym rozwiązaniem przeciwieństwa walki i zaprzeczeniem mistycyzmu i czystej abstrakcji formy, a więc musi być z istoty swojej i z formy **sztuką realistyczną.**

Realistyczny prąd zawsze istniał w sztuce i zawsze był wyrazem epok postępu i walki, epok dźwigających naprzód i świat i ludzkość.

Czy weźmiemy Iliadę i Odysseję Homera, czy eposy starożytne, czy piętnastowiecznych jałmużników, malowidła Rafaela, Breugla, Rubensa czy Goyi, Gargantu, czy Don-Kichota, Szekspira, Moliera czy nawet Guliwera, Robinsona Crusoe czy Moll-Flandersa, Flauberta, Balzaka, Zolę, czy Szczedrina, Czernyszewskiego, Tołstoja czy wreszcie Romain-Rollanda i Gorkiego, który rozpoczął epokę realizmu socjalistycznego.

Stąd też jest rzeczą bezsporną, że sztuka, którą chcemy w pierwszym rzędzie w naszej epoce przewartościować i przyswoić, to sztuka klasyczna, tych wszystkich epok, których proces rozwojowy umożliwiał realistyczne widzenie świata zarówno w walce jak i w artystycznym przeżyciu.

Nie o powrót do klasyków toczy się dziś walka, ponieważ jak słusznie mówił Żdanow „oznaczałoby to, że postęp skończył się na klasykach", lecz o przyswojenie sobie wielkiego dziedzictwa epok twórczych, epok, w których istniejące wówczas ustroje były w fazie rozwojowej a nie ginącej, o przyswojenie sobie ich realistycznego widzenia życia, nie po to oczywiście żeby stać się epigonami klasycyzmu, lecz żeby stworzyć nowy realizm, realizm dynamiczny, realizm rewolucyjny, przeniknięty niejednokrotnie twórczym romantyzmem nowej epoki.

„Być inżynierem dusz*) — pisał Żdanow — to znaczy stać obiema nogami na gruncie życia realnego. A to z kolei oznacza zerwanie z romantyzmem dawnego typu. Mówimy, że realizm socjalistyczny jest podstawą metody radzieckiej literatury i krytyki. Wynika z tego, że do twórczości literackiej jako jej część istotna winien wejść romantyzm rewolucyjny, bowiem całe życie naszej partii, całe życie klasy robotniczej polega na połączeniu codziennej pracy, najsurowszej i najbardziej świadomej z podniosłym heroizmem i wielkimi perspektywami na przyszłość".

Rzecz więc oczywista, że realizm nowej epoki, epoki, w której siłą dynamizującą tok wydarzeń jest socjalizm, nie może być w żadnym wypadku kopią czy mechanicznym nawrotem do wielkich okresów realistycznej kultury epok minionych. Tak jak każda z tych epok znajdowała własny wyraz treściowy, ideowy oraz artystyczny, tak i nasza epoka wchłaniająca to wszystko, co w kulturze przeszłości było wielkie oraz codziennie ucząc się na niej, da własny wyraz socjalistycznego realizmu, czy jak to określił Andrzej Żdanow „socjalistycznego neoklasycyzmu".

Własne oblicze socjalistycznego realizmu określają zarówno nowe przesłanki kultury materialnej jak również złożony aspekt nowego widzenia artystycznego, a wreszcie nowa metoda myślenia, naukowa metoda dialektycznego materializmu, która pozwala nie tylko widzieć, rozumieć i tworzyć teraźniejszość, lecz która pozwala wybiegać myślą naprzód, coraz silniej potwierdzając prawdę klasy robotniczej.

„Ze stanowiska współczesnego materializmu, marksizmu — pisał Lenin — granice przybliżenia naszej wiedzy do obiektywnej, całkowitej prawdy, są historycznie uwarunkowane, lecz istnienie takiej prawdy jest bezwarunkowe i fakt, że się do niej zbliżamy jest także bezwarunkowy. Kontury obrazu są historycznie uwarunkowane, lecz fakt, że dany obraz oddaje obiektywnie istniejący model, jest bezwarunkowy. Jednym słowem każda ideologia jest historycznie warunkowa. Lecz równocześnie jest bezwarunkową prawdą, że każdej naukowej ideologii odpowiada prawda natury absolutnej.

Myśl ludzka jest więc przez swą naturę (istotę) zdolna dać i daje absolutną prawdę, złożoną z sumy prawd względnych.

Każdy krok w rozwoju nauk dorzuca nowe ziarna do absolutnej prawdy".

Oczywiście, że sztuka w inny sposób oraz innymi metodami zbliża myśl człowieka do istotnych procesów dziejowych, zgodnych z obiektywnymi prawami rozwoju, lecz w równym stopniu jak nauka, nie może istnieć prawdziwie wielka sztuka, która by w sposób prosty, dostępny i odczuwalny dla każdego człowieka nie zbliżała nas do zrozumienia praw obiektywnych, a więc również praw rewolucji społecznej i postępu.

Nauka odkrywa fakty obiektywne istniejącego życia, sztuka pozwala nam fakty życia, realnie i obiektywnie istniejącego, przeżyć w skrócie artystycznym.

„Wynaleźć sposoby wydobycia z danej rzeczywistości jej przewodnich idei i ucieleśnić w obrazie — oto jak rozumiemy realizm" — pisał Gorki.

I dlatego realizm jest nie tylko przezwyciężeniem formalizmu, lecz w równym stopniu przezwyciężeniem drobnomieszczańskiego naturalizmu.

I tutaj dochodzimy do rzeczy najistotniejszej i może najtrudniejszej: do zagadnienia prostoty w artystycznym wyrazie. Odrzucamy bowiem zdecydowanie podział sztuki na sztukę dla mas i sztukę dla elity, chociaż zawsze istniała i będzie istnieć sztuka łatwiejsza w wyrazie i sztuka bardziej złożona.

Musimy jednak przyjąć jako jedyne słuszne założenie, że wielka sztuka, nawet najbardziej złożona, tylko wówczas jest sztuką godną miana danej epoki, jeżeli chwyta za serca i umysły najszerszych mas ludowych. Nie może istnieć i nie istnieje sztuka dla samego siebie, **ponieważ funkcją społeczną sztuki jest społeczne oddziaływanie.**

Omawiając rozwój sztuki brytyjskiej Morris pisał jeszcze w 1879 r.:

„Powtarzam, że każda cząstka prawdziwej sztuki upadnie przez te ręce, które są ożywione chciwością zysku, to jest jeżeli będzie tylko rozrywką tych, których nazywamy gentlemanami i damami".

„Niezrozumiałe widmo „prawdziwej" sztuki zadowoli tylko niewielu spośród nas, którzy się dziś uważają za miłośników sztuki i nie trudno jest dojrzeć perspektywę jej upadku aż do zwykłego pośmiewiska".

Nie jest prawdą, że wielcy pisarze, kompozytorzy czy malarze byli zazwyczaj niezrozumiali dla swego pokolenia i że następne pokolenie dopiero musiało się osłuchać z ich słowem lub muzyką, żeby ich uznać.

Natomiast prawdą jest, że wielcy twórcy swojej epoki częstokroć padali ofiarami prześladowań i ciemiężenia ze strony ówcześnie rządzących klas, ponieważ wieścili ich upadek lub — jak Beethoven nieśli w tonach swojej muzyki gniew i wolę nadchodzącej rewolucji.

Również i o Mickiewiczu, w pierwszym okresie jego twórczości, oficjalna krytyka szlacheckich skrybów odzywała się z pogardą i obrzydzeniem, stawiając mu jako główny zarzut, że stał się poetą służby i kucharek, chociaż prostota i piękno jego wierszy była właśnie znamieniem jego wielkości. Dla tego pisarz, kompozytor czy malarz współczesny, jeżeli istotnie chce odnaleźć drogę swojej wielkości, musi w pierwszym rzędzie stać się twórcą tej klasy społecznej, która dzisiaj wieści zwycięstwo człowieka i musi być przez tego człowieka uznany, odczuty i zrozumiany.

To nie znaczy, że należy przystosowywać się do wszystkich gustów zacofanych grup proletariatu. Pewne elementy klasy robotniczej dźwigają na sobie poważne brzemię artystycznych przesądów drobnomieszczańskich, które dopiero w walce klasowej zostają stopniowo przezwyciężane Sztuka musi być więc czynnikiem aktywnej pomocy w przezwyciężaniu przez poszczególne grupy klasy robotniczej między innymi drobnomieszczańskiej skłonności do ckliwego naturalizmu zarówno w melodramacie widowisk teatralnych jak i widowisk muzycznych czy filmowych.

Warunkiem jednak wychowania artystycznego każdego człowieka, a więc i człowieka pracy, jest prosty fakt bezpośredniego oddziaływania. Oddziaływanie jest wszakże niemożliwe bez uczuciowego i artystycznego skojarzenia autora i widza oraz autora i czytelnika. Czytelnik, widz lub słuchacz, musi w dziele sztuki, chociażby w jakimś fragmencie, odnaleźć samego siebie i dopiero wówczas w dalszej fazie rozwojowej może za nim podążyć. Sztuka musi więc być realistycznym przeżyciem tych, dla których jest tworzona, inaczej nie tylko przestaje być sztuką realizmu lecz sztuką w ogóle. Oczywiście różne są fazy tego przeżycia i różne są kolejne etapy wychowania artystycznego. Oczywiście są dzieła sztuki przenikające od razu bardzo głęboko i są dzieła sztuki wymagające wielokrotnego osłuchania czy oczytania, lecz tym nie mniej elementarnym warunkiem i sprawdzianem każdej sztuki jest fakt jej oddziaływania, fakt jej artystycznego przełamania się w świadomości mas pracujących.

Warunkiem jednak tak pojętej sztuki jest jej obiektywna i subiektywna prawdziwość, zgodność z zasadniczą linią rozwoju prawdy historycznej oraz psychologicznej i subiektywnej prawdy człowieka widzianego w przekroju opisywanych wydarzeń.

Nasza sztuka rozwijać się będzie niewątpliwie w kierunku świadomie programowym, zgodnym z tendencją rozwojową procesów społecznych reprezentowanych dzisiaj przez drogę historyczną klasy robotniczej. Nie będzie to proces ani mechaniczny, ani narzucony — ale zupełnie organicznie, stopniowo, wypływający z przemian społecznych i gospodarczych. Ale ten znak równania, istniejący dzisiaj między prawdą obiektywną, a prawdą klasy robotniczej pozwala jednocześnie unikać łatwizn i uproszczeń tematycznych w przeświadczeniu, że każdy papierowy fałsz, który jest fałszem życia, wypacza wielką drogę historyczną proletariatu.

I wreszcie zarówno w literaturze, malarstwie, jak i muzyce, musimy sięgnąć do motywów sztuki ludowej nie dlatego, żeby kultywować jej odrębność regionalną i nie jakiś atawistyczny nawrót do natury, lecz żeby wchłonąć wiekowy, samorodny dorobek ludu, jego istotę życia i jego istotę walki klasowej.

Zdając sobie w pełni sprawę z tego, że kultura nowych socjalistycznych społeczeństw będzie kulturą humanistyczną, a więc tym samym z treści głęboko międzynarodową, nie możemy ani przez chwilę zapomnieć, że, jak o tym pisał Andrzej Żdanow:

„Internacjonalizm w sztuce rodzi się nie na gruncie pomniejszania i zubożenia sztuki narodowej, przeciwnie, internacjonalizm powstaje tam, gdzie rozkwita sztuka narodowa. Zapomnieć o tej prawdzie — znaczy utracić linię kierunkową, utracić własne oblicze, stać się kosmopolitycznym znajdą".

Nie w oparciu więc o dekadencką kulturę schyłkowego imperializmu powstanie kultura naszej epoki, lecz w odwołaniu się do twórczej myśli wszystkich wielkich i postępowych umysłów świata, do twórczych możliwości własnego ludu, w zrozumieniu zdobyczy kulturalnych pierwszego państwa socjalistycznego i wreszcie w twórczym spojrzeniu na własną rzeczywistość, którą nie tylko chcemy zbudować, lecz również zobaczyć w skrócie artystycznej wizji.

I oto toczy się i długo jeszcze toczyć się będzie klasowa walka na naszym wysuniętym froncie kulturalnym, na froncie polskiej kultury, o wyrazie socjalistycznym.

Włodzimierz Sokorski

*) Żdanow nawiązuje tu do słynnego powiedzenia Józefa Stalina, że „pisarze są inżynierami ludzkich dusz".

Felicjan Kowarski



Felicjan Kowarski

Profesor Kowarski **nie** żyje.

Kiedy się chce ogarnąć całość ludzkiej postaci (choćby najbardziej znajomej, choćby nieskończenie mniej od Kowarskiego skomplikowanej) i jest się pewnym, że widzi się ją wszechstronnie, część rysunku psychicznego okazuje się nagle niby zatarta; nie wyczerpuje niejako wszystkich możliwości. Przypominają się zdarzenia i sprawy, gdzie opisywana osoba postępowała lub mówiła w sposób świadczący, że oto ogarnia jeszcze jakieś obszary poza ową wykreśloną już mapą jej wewnętrznej istoty.

Z każdej rozmowy z prof. Kowarskim wynosiło się pokrzepiające uczucie, że zarówno na świecie jak w sztuce dzieje się mnóstwo rzeczy pozytywnych — i tylko trzeba umieć je wybrać.

Felicjan Kowarski należał do tych nielicznych plastyków, którzy krocząc pewnie własnymi drogami ku własnemu określonemu celowi artystycznemu, umieli się zdobyć na niesłychaną bezstronność i wyrozumiałość wobec twórczości kolegów. W ostatniej rozmowie o malarzu, z którym łączył Go tylko głęboko humanistyczny światopogląd, użył Kowarski niezwykłego w świecie sztuki wyrażenia: — „Zachwycam się nim" — powiedział. Ileż zachwytu wzbudzały jego własne prace, jak silnym artystycznym wstrząsem bywało dla nas w młodości każde Jego dzieło!

W 1946 r. rzekł raz: „Chory jestem; mogę malować tylko małe obrazy". — wskazał przy tym ręką parę płócien, odwróconych do ściany i niewiele od niej mniejszych.

„Włóczęga" u Baryczków (druga wersja znajduje się obecnie w Ministerstwie Kultury i Sztuki) ma wszystkie cechy monumentalnego i płomiennego zarazem widzenia świata, właściwego Kowarskiemu. Wieje od tego obrazu rozległym stepem i poematem Withmana. Postać, elementy pejzażu, śpiący pies, zsyntetyzowane i uproszczone niemal do brył architektonicznych, nie zatracają bynajmniej silnego ładunku uczuciowego dzięki nieomylnie przeprowadzonemu zagadnieniu światła, będącemu ogromnym atutem sztuki Kowarskiego.

Malarstwo Jego, zarówno stalugowe, jak dekoracyjne (ścienne) zachowuje niezachwianą równowagę pomiędzy stroną plastyczną (kompozycja, forma, niezwykła faktura, napięcie kierunków, kolor, światło) a fabularną. Zarazem, co stanowi cechę najwybitniejszych twórców wszelkich epok, spójność składników czysto formalnych z wzruszeniowymi jest wręcz organiczna i czyni próby podziału niecelowymi.

Dzięki temu obrazy Kowarskiego są zrozumiałe, odczuwalne i przekonywające nawet dla niewyrobionego widza. Narzucając się widzowi wrażeniami, stanowią zarazem doskonałą szkołę, gdyż przyzwyczajają oko do plastyki na wysokim poziomie. Jest to — by tak rzec — najbardziej społeczna cecha tej sztuki. Dlatego nie było przypadkowe szybkie odnalezienie przez śp. Profesora Kowarskiego miejsca w naszej nowej rzeczywistości. Sztuka Jego jest szczerze i istotnie sztuką dla mas w najlepszym znaczeniu tego zwrotu.

Śmierć przerwała Kowarskiemu pracę nad dwudziestoma wielkimi obrazami dla Domu Partii Zjednoczonych. Skończony został dopiero jeden z nich pt. „Proletariatczycy". Zamierzony cykl miał przedstawiać etapy historii polskiego ruchu robotniczego, a sądząc z pierwszego projektu, byłby dziełem jedynym w swoim rodzaju.

Niestety, wykonana również dla Warszawy ostatnia przed wojną praca Kowarskiego uległa zagładzie. Był to olbrzymi fresk na Dworcu Głównym, spalonym w 1939 r. Spłonęły również plafony w MSZ. Obecnie mamy więc w Warszawie wyłącznie obrazy stalugowe Kowarskiego, zaś jego doskonałe malarstwo ścienne zachowało się na Wawelu.

Felicjan Kowarski przeszedł do historii sztuki jako potężny talent, którego rozmach i oryginalność poznają przyszłe pokolenia. Ale w każdym z nas, którzy zetknęliśmy się z nim choć przelotnie, pozostanie prócz tego wspomnienie szlachetnej prostoty i najprawdziwszej wielkoduszności tego uroczego człowieka.

Anna Z. Linke

Miesiąc polsko-radzieckiej wymiany kulturalnej

KONSTANTY SIMONOW — Z CYKLU: — przełożyła MELANIA KIERCZYŃSKA

PAMIĘTNIK LIRYCZNY „Z TOBĄ I BEZ CIEBIE"

Stoją domki, jak kozikiem wystrugane,
w tym miasteczku bruk szczerbaty, wieczne błoto,
do lotnika tam pukałem w cienką ścianę,
zalewaliśmy z nim pluchę i tęsknotę.

Tam jak czarny koci ogon, jak zły omen,
dym z komina prosto w niebo słupem wali,
noc całuśką skrzypi, zgrzyta ponad domem
smętny kogut z starej blachy zardzewiałej.

Tam od rana złe burany, deszcz pod wieczór,
spoza chmur nie widać słońca, mleczne niebo,
dokądkolwiek się obrócisz, bies odwieczny
zmyli drogę, poprowadzi gdzie nie trzeba.

Całe cztery dni tęskniłem tam za tobą,
tak jak z tobą, próżno z nim się rozstać chciałem,
w tym miasteczku bardzo rzadko dobrym słowem
a najczęściej złym cię słowem wspominałem.

Duży portret twój mi ono przypomina:
nieszczęśliwą przepowiednią osławione
i pogodą, co godzina niemal inną,
nocą leży jak i ty, z złotą koroną.

Tak jak ciebie, och, nie widzieć go na oczy,
jak od ciebie, uciec stamtąd w jednej chwili,
tak jak ty, jeszcze mi wczoraj było obce,
i jak ty, nad wszystko w świecie dzisiaj miłe.

Ono pojąć mi pomogło ciebie zmienną —
tyś tak samo jak miasteczko to, północna —
pojąć kaprys twój niechętny, gdy nade mną
nieprzychylnym jarzysz się zimowym słońcem.

Śpią żołnierze. Całe w śniegu domki stoją
Wali śnieg przez próg do izby do mnie.
Gdzie tam płaczesz, gdzie tam śpiewasz, Zimo moja?
Kto tam znowu ci dopomógł mnie zapomnieć?

*

Dobrego miałem przyjaciela,
lepszego być nie mogło,
lecz czasu nigdyśmy nie mieli,
żeby pogadać z sobą.

W rozjazdach stale z nim się mijam,
cóż począć — wojna, bracie!
Najtrudniej właśnie dostrzec przyjaźń
prawdziwych dwóch przyjaciół.

Taki nie będzie płakał wiecznie
na los, że nas rozdziela,
na bibce głośno pić nie będzie
za zdrowie przyjaciela,

I przy kieliszku ze mną siedząc
mnie nagle nie uściska,
więc skądbyś mogła o nim wiedzieć,
żem mu tak bardzo bliski.

Że nieraz ciężkie tarapaty
pospołu nam dopiekły,
choć z rajem los nas nie pobratał,
byliśmy razem w piekle.

Lecz krótka jest rozmowa nasza
gdy w Moskwie się spotkamy:
„Żyjesz?" „A no, żyję tymczasem,
a kiedy pogadamy?

Znów czasu nie masz? Daj go katu!
Już od przyjaciół stroni!
No, no, żartuję, przecież ja tu
sam, a ty pewnie do niej?

Do niej nieprawdaż? Jutro może
wpadnę do was na chwilkę.
Ej, nie, wam i beze mnie dobrze,
pozdrów ją zatem tylko.

Zresztą pozdrowień nie oddawaj,
zdala od niej na wojnie
sztamę zawarliśmy obadwaj,
cóż może wiedzieć o mnie?"

To prawda, i cóż ty wiesz o nim?
Nic niemal istotnego,
nie znasz słów jego, czynów jego,
ani wierności jego.

Lecz on cię jak nikt inny poznał,
napatrzył się niemało,
czym w życiu moim stać się mogłaś,
i czym mi się nie stałaś.

Zazdrosny bywał ze mną razem,
znał całą gorycz obaw,
gdym obcy stał ci się od razu
razem to ze mną odgadł.

Jedyny świadek mych katuszy,
niejednej ciężkiej próby,
on za nie właśnie, wyznać muszę,
nie bardzo ciebie lubił.

Lecz nie osądził mnie surowo,
gdy zapomniawszy o nim,
o wszystkim wiedząc, szedłem znowu
do ciebie igrać z ogniem.

I gdyby kiedy mu wypadło
beze mnie wrócić z boju,
pomimo wszystko mój medalion
oddałby w ręce twoje.

. . . .

Dobrego miałem przyjaciela,
lepszego być nie mogło,
lecz czasu nigdyśmy nie mieli
żeby pogadać z sobą.

Teraz już mam czas by na wieki
myśleć o nim i rzewnie
żałować. Dobrym był człowiekiem
chociaż nie lubił ciebie.

Teraz już mam czas go wspominać
ot, siądę tutaj z tobą,
jego zwyczajem, szklanką wina
zapijmy gorzkie słowa.

To on je przyniósł kiedyś w Jałcie...
Nalej kieliszki, proszę.
ech, łez nie trzeba... Mój przyjaciel
za życia łez nie znosił.

Radzieckie dyskusje o naturalizmie

W ostatnich czasach prasa, opinia publiczna, a także i sami artyści zajęli się zagadnieniami radzieckiego malarstwa.

Toczące się na ten temat dyskusje są tym ciekawsze, że publiczność radziecka, nie zaprzestając bynajmniej swej walki z wszelkimi dążeniami formalistycznymi, zwróciła uwagę na drugie poważne niebezpieczeństwo, jakim jest popadnięcie w naturalizm.

Charakterystyczne dla zwyczajów radzieckich jest, że obrady te otwarte zostały artykułem czytelnika „Komsomolskiej Prawdy", inżyniera robót publicznych, Wiktora Sażina, ogłoszonym w tym piśmie 6 lipca i zatytułowanym „Przeciw naturalizmowi w malarstwie".

Inżynier Sażin podkreśla zwłaszcza, że „naturalizm prowadzi do wyradzania się sztuki i jest jednym z najniebezpieczniejszych błędów, jakie zaznaczyły się w sztuce radzieckiej". Jako przykłady przytacza on kilka obrazów różnych malarzy, szczególnie spośród najbardziej znanych i wskazuje na ich oschły naturalizm. Krytyka ta odnosi się głównie do niektórych portretów członków rządu radzieckiego.

Dla Sażina naturalizm w swej istocie jest przejawem formalizmu. Dodaje on: „Wielu sądzi dotąd, że idei nie da się wyrazić inaczej, niż przez temat, nie zaś — przez samo malarstwo. Zapominają oni o wartości emocjonalnej koloru, rytmu i formy w malarstwie".

Echa tej wypowiedzi były liczne i natychmiastowe.

Tygodnik „Sztuka Radziecka" otworzył osobną rubrykę, poświęconą dyskusji na te tematy. Moskiewski Związek Plastyków Radzieckich poświęcił kilka dni na debaty nad artykułem Sażina. Fakt, że w głównych zarysach artyści zgodzili się ze stanowiskiem piszącego, świadczy raz jeszcze o czynnej roli, jaką odgrywa w życiu umysłowym kraju krytyka opinii publicznej oraz prasy.

Szczególnie uderzający pod tym względem jest również fakt, że „Komsomolska Prawda" otrzymała mnóstwo listów od przejętych sporem czytelników. Listy pochodzą przede wszystkim od malarzy, lecz są też od nauczycieli, studentów, inżynierów, działaczy Komsomołu, wojskowych. — „Listy te" — pisze „Komsomolska Prawda" — „przepojone są szczerą troską o powodzenie i rozwój radzieckich sztuk plastycznych. Życzą gorąco malarzom radzieckim triumfów, lecz zarazem traktują ich błędy bez pobłażania!"

Oto kilka wyjątków:

Krytykując jednego z najbardziej znanych malarzy, Jakowlewa, pisze młody L. Naricyn z Leningradu: „Wszyscy zdają sobie sprawę, jak mdłe są jego dzieła przez swe fotograficzne wykończenie, słodkawy kolor, przez to wreszcie, że często guziki i fałdy ubrania oddane są z większą dokładnością i starannością, niż twarze osób".

W. Sokołow z Moskwy pisze: „Na wystawie, poświęconej 30-leciu Armii Radzieckiej znajduje się obraz Jakowlewa „Strzelcy". Obraz ten nie jest dziełem malarza, ale fotografią, zrobioną przez złego fotografa".

Inżynier Zacharowa pisze z okazji wystawy Trzydziestolecia Rewolucji Październikowej: „Byłam pełna entuzjazmu dla wielkich idei oraz aktualnej tematyki dzieł, pokazanych na wystawie, lecz niestety — wiele obrazów, zamiast budzić w widzach uczucia estetyczne, zdumiewa swoją prymitywnością"!

Oto jeden z podstawowych zarzutów: — jak na gust publiczności zbyt niewielu radzieckich artystów potrafi dać odczuć wielkość tematów, które ich natchnęły. Mylą realizm z niewolniczym kopiowaniem rzeczywistości.

B. Celuto pisze np.: „Naturaliści nie ogarniają znaczenia sztuki, jej roli wychowawczej, jej zasad ideologicznych. Ważne jest dla nich podobieństwo, i owo „jak w rzeczywistości". Ale — gdzież więc jest dusza? Gdzie znaczenie? Pocóż to ślepe kopiowanie natury? Czy można znajdować zadowolenie w fakcie, że rzecz pozbawiona myśli jest piękna? Nie możemy uznać takich malarzy za artystów w wielkim tego słowa znaczeniu. Są to jedynie bezduszni naśladowcy".

Inny czytelnik, Riabinskij, sądzi, że „jedną z głównych przyczyn dążeń naturalistycznych jest okoliczność, że malarze nie zgłębili nowej rzeczywistości: malarz nie może oddać naszej rzeczywistości głęboko i szczerze, o ile nie przeżywa bieżących wydarzeń całą swą istotą".

Z zastanawiającą jednomyślnością oskarżają czytelnicy radziecką krytykę sztuki, że nie nadąża, że nie spełnia swych obowiązków, współdziałając w kształceniu smaku społeczeństwa, oraz rozwoju artystycznym młodych malarzy. Tygodnik „Sztuka Radziecka" jest najostrzej atakowany.

Wreszcie działacz związkowy, wyćwiczony w pracy z artystami — amatorami, zadaje w liście ważne pytanie, dotyczące jakości artystycznego przyozdabiania budynków użyteczności publicznej, wystaw, parków, a nawet — sklepów. — „Ileż w tej dziedzinie ignorancji artystycznej, domorosłych poczynań, chwytów formalistycznych, zaczerpniętych z pism zagranicznych"!

A oto jeszcze parę wyjątków z wypowiedzi członków Moskiewskiego Związku Plastyków. Malarz A. Bubnow jest zdania, że poważne błędy w dziedzinie sztuk plastycznych pochodzą głównie stąd, iż „w środowiskach artystycznych nie istnieje krytyka i samokrytyka. Malarze odzwyczaili się od mówienia sobie wzajemnie gorzkich prawd na temat nieudałych dzieł. Krytycy, skupiwszy uwagę na pracy kilku czołowych mistrzów, chwalą ich automatycznie, cokolwiek by robili. Jeśli niesposób obrazu pochwalić, krytyk chwali przynajmniej temat.

Zarówno niniejsze dyskusje, jak fakt, że nie oszczędzano w nich krytyków, zwłaszcza zaś — A. Gerasimową, przewodniczącego Akademii Sztuk Pięknych, stanowią dowód, że ów brak krytyki i samokrytyki jest już na drodze do pomyślnej likwidacji.

Krytyk W. Kostin przemawia w tym samym co Bubnow duchu, dodając: „Niektórzy zarzucają towarzyszowi Sażinowi, że zmieszał rzekomo złych malarzy z naturalistami. To niesłuszne. Dążenia naturalistyczne są niedopuszczalne niezależnie od umiejętności malarza".

Krytyk A. Kamienskij oświadcza, że „obecni kierownicy komitetu organizacyjnego Związku Plastyków mają się za jedynych kontynuatorów tradycyj klasycznych i współzawodniczą w tłumieniu krytyki i samokrytyki, słuchając wyłącznie zdań pochlebnych".

Rzeźbiarka Muchina, autorka znanej grupy z wystawy 1937 r., oświadczyła: „Malarz — naturalista nie dokonuje prawidłowego wyboru rzeczy widzianych, gdyż tylko widzi, a nie obserwuje. Oto dlaczego dzieła ich przeładowane są mnóstwem szczegółów: utrwalają wszystko, co mieści się w ich polu widzenia.

„Sztuka powstaje z emocjonalnego ujęcia świata przez artystę. Dzieło rzeczywiście artystyczne powinno pobudzić widza do rozmyślań, do logicznego przemyślenia modela, lub zdarzenia, po czym zmusić, by widz odczuł je tak, jak chce tego malarz.

„Jeśli dzieło zostaje stworzone przez artystę bez jego całkowitego wewnętrznego udziału, nie wywoła ono w widzu oddźwięku, lecz zamieni go w obojętnego obserwatora.

„Na zachodzie niemożliwa jest obecnie sztuka realistyczna, bo wszyscy artyści są w swym światopoglądzie zdezorientowani i poszukują wyjścia w doświadczeniach formalnych. Jeśli chodzi o realizm socjalistyczny, zrodził się on z rzetelnej twórczej pracy artysty i przeniknięty jest socjalistycznym światopoglądem. O ile zaś światopogląd artysty nie jest socjalistyczny, nie będzie również realizmu socjalistycznego w jego twórczości".

Po mnóstwie innych wypowiedzi, z których ogromna większość wyraża radość z powodu otwarcia dyskusji i popiera wyżej przytoczone stanowiska, zakończył debaty G. Rublew:

„Zagadnienie naturalizmu stawiamy dlatego tak ostro" — rzekł, — „że walczymy o zrozumienie dla realizmu socjalistycznego; że walczymy z każdą obcą teorią, wrogą sztuce radzieckiej, zwłaszcza zaś — z teorią, według której naturalizm jest nieodzownym stadium rozwoju realistycznej sztuki radzieckiej".

Przy końcu Rublew wyraził ubolewanie, że ani Gerasimow, ani Jakowlew, ani W. Stepanow, równie jak niektórzy członkowie komitetu organizacyjnego Związku Plastyków, nie wzięli udziału w dyskusji.

Przejdźmy teraz do trzech artykułów na temat naturalizmu, które ukazały się w ciągu lipca w „Sztuce Radzieckiej".

Jeden z nich — to obrona malarzy, zaatakowanych w artykule inżyniera Sażina i w prawie wszystkich cytowanych powyżej wypowiedziach. Dwa pozostałe artykuły wskazują odchylenia w naturalizmie, mające właściwie wspólne z formalizmem pochodzenie: brak głębszego przemyślenia tematu.

G. Niedosziwin pisze m. i.: „Naturalizm jest typowym wykwitem burżuazyjnego społeczeństwa; ma u swych podstaw nieznajomość tego, co wielkie, piękne, wzruszające w życiu... Zasadniczą wadą naturalizmu jest brak w nim ducha twórczego. W warunkach radzieckich, w kraju socjalizmu, nie może być miejsca dla pozytywistycznej kopii codzienności w jej błahych szczegółach".

Krytyka opisuje np. wnętrza fabryk pędzla Szczerbakowa: „Są tam maszyny, są ludzkie sylwetki, pejzaż przemysłowy — ale nie ma najważniejszego: poezji i szczęścia wolnej pracy".

Niedosziwin ciągnie dalej: „Ten, który nie chce lub nie umie mówić o tym, co nadaje naszej epoce tak wielkie znaczenie, skazuje się na drobiazgi. Jest to szczególnie dotkliwe i niepokojące, jeżeli idzie o naszych czołowych malarzy. Przecież od nich to właśnie powinniśmy najwięcej wymagać. Niestety, u całego szeregu wpływowych mistrzów dostrzec się dadzą niepokojące dążenia naturalistyczne".

Mimochodem nadmienia autor, że „nie brak nadgorliwców, obrońców źle pojętego honoru naszych czołowych malarzy; bliscy są oni poglądu, że wszelka krytyka dzieł mistrzów jest oszczerstwem pod adresem radzieckiej plastyki".

Następnie przechodzi Niedosziwin do portretów Stalina i Mołotowa pędzla Gerasimowa, wystawionych w Tretiakowskiej Galerii. „W takie właśnie portrety należało włożyć całą swoją wiedzę, całą siłę swego talentu, aby nie umniejszać modela, gorąco kochanego przez cały naród, aby oddać chociażby w części ducha jego wielkiego geniuszu. Lecz w danym wypadku autor postawił sobie cel bardziej ograniczony: namalował wnętrze z dwiema postaciami, Stalina i Mołotowa, siedzącymi naprzeciw siebie i mijającymi się wzrokiem. W obrazie nie ma nic, co pozwoliło by widzowi odczuć wielkość człowieka i geniusz, jakiego przedstawia. Gerasimow zadowolił się pokazaniem zewnętrznego wyglądu oraz prawdopodobieństwa sytuacji. Znaczy to, że malarz nie wyczuł, jak wielką radość powinien swoim obrazem sprawić publiczności. Nie zechciał pojąć, jak wielką siłę wychowawczą miałby jego obraz, gdyby został zrobiony z większymi wymaganiami wobec siebie".

W artykule swym „Realizm prawdziwy, a rzekomy" pisze N. Dmitriewa:

„Naturalizm w jego najpowszechniejszej postaci można określić jako obojętność wobec ideologicznej i reprezentatywnej treści wewnętrznej w sztuce. Na tej płaszczyźnie spotyka się on z formalizmem. Formalizm, jak naturalizm, odsuwa sztukę od walki o szczęście człowieka. Malarz — naturalista zużywa tylko minimum swej twórczej energii, wyłącza bowiem ze sztuki czynniki intelektualne, emocjonalne i pobudzające. Oto dlaczego nie dąży on do wyrażenia swej myśli czy też swych uczuć poprzez samą kompozycję, ani przez barwę. Nie dąży do podkreślenia nimi tego, co zasadnicze w wybranym temacie, do usunięcia rzeczy zbędnych, do wyśpiewania piękna, do potępienia zła. Wystarcza mu, że „to jest podobne". Malarz naturalista używa swej umiejętności tylko w tym celu; dlatego wyradza się ona i istnieje już tylko sama dla siebie. Nie służy już myśli malarza, lecz swemu spokojnemu celowi: Żeby to było podobne... I tu oto w najwidoczniejszy sposób naturalizm sprzymierza się z formalizmem.

Myślę, że czyniąc wyrzuty malarzom, iż gardzą emocjonalnymi wartościami koloru, rytmu itp., miał towarzysz Sażin na myśli to właśnie, że malarze nie korzystają z tych rzeczy dla skuteczniejszego wydobycia tematu".

Mówiąc o niedawnych pracach, Dmitriewa dodaje, że „wiele obrazów nie wywołuje ani złości, ani radości, ani współczucia, ani nawet — zainteresowania; można powiedzieć o nich tylko: „spójrz i idź dalej".

Nie są one świadomie formalistyczne, ani też autorzy ich nie są w swym zawodzie nieukami. Nie. Ale nie działają one na widza dlatego, że widocznie sami malarze wykonali je bez zapału.

„Na wystawach naszych spotyka się niedobre portrety najwybitniejszych ludzi naszej ojczyzny; portrety, oddające ich rysy niewyraziście i niejasno; spotyka się obrazy pracy, które nie tylko nie wyrażają wielkości pracy, lecz wywołują przygnębienie i nudę".

Dyskusja dopiero się zaczęła. Jest jeszcze o wiele zawcześnie, aby wyciągać z niej wnioski. Ale ciekawe jest zapoznanie się z przejawami krytyki i samokrytyki, będącymi chlubą życia umysłowego ZSRR.

przełożyła **A. Z. Linke**

(Artykuł sprawozdawczy z nr 226 „Les Lettres Francaises")

ZOFIA RZEPLIŃSKA

„SAMSON" BRANDYSA

Opowieść o Jakubie Goldzie*) rozpoczyna przewód sądowy, w którym bohater występuje w roli oskarżonego o zbezszczeszczenie miejsca otoczonego publiczną czcią; skok przez okno i śmierć kończy jego dzieje. Słupy milowe w wędrówce Jakuba Golda wyznacza zabójstwo, więzienie, wojna, kryjówka w piwnicy. Te dane wystarczają, aby powziąć sąd, że historia życia „Samsona" jest historią tragiczną. Nie jest tak jednak. Tragizm w sensie konieczności poddania się sile złych potęg trwa w życiu Jakuba do momentu spotkania Wacka Pankrata w drukarni podziemnej na Solcu. Potem los jego czyni potężny obrót zmieniając na wskroś układ rzeczywistości, w której żył. Dotychczas Jakub był tylko przedmiotem w ręku ciemnych, niezrozumiałych sił kierowanych przez kompleks elementów zewnętrznych, działających ponad jego wolą i zamierzeniami. Od chwili zetknięcia z kauczukowym maglownikiem w konspiracyjnej drukarni Jakub przestaje być przedmiotem. Staje się pełnym podmiotem ludzkim, obdarzonym własną świadomą wolą i wedle niej postępującym. Od tej chwili zabrakło miejsca dla tragedii, rozumianej jako kapitulacja wobec zła. Zjawiła się walka, a z nią cały sens przełomu w życiu Jakuba, przełomu, który nawet akt samobójczy nasyca treścią niezłomnego optymizmu.

Zanim jednak Jakub poczuje smak bytu ludzi wolnych wolnością człowieka, „który niczego się nie boi i przynosi pożytek innym", zanim stanie się godnym swojej pięknej śmierci w walce, dającej ostrzegawczy sygnał towarzyszom — tępa i twarda organizacja społeczna nie oszczędzi mu zamraczających ciosów.

Pierwsze zderzenie to nieszczęsny finał przyjęcia u kolegi szkolnego Tola Szarleja. Jakub Gold jest Żydem, pochodzi ze środowiska drobno-mieszczańskiego, które nie umiało go nauczyć niczego o otaczającym układzie rzeczy i ludzi. Wroga atmosfera ze strony paniczyków ze sfer „narodowych" w salonie Szarleja była pierwszą matnią, z której Jakub nie umiał się wyplątać. Dalsze jego życie to dalsze grzęźnięcie. Jakub posuwa się krokiem somnambulika, nie potrafi ująć mijających zdarzeń w jakikolwiek system, czuje się osaczony w splątanym gąszczu wrogich mu układów rzeczywistości. Przedziera się przez nie na oślep, nie umiejąc w nich dojrzeć logiki powiązań, jakiejkolwiek perspektywy. Jedyny wyraźny atut jaki posiada: siła fizyczna — obraca się również przeciwko niemu. Jakub jest sam — i to zdecyduje o jego staczaniu się po równi pochyłej bezradności. Jakub nie widzi, nie rozumie i nikt go nie uczy patrzeć. Świat ukazuje mu się w sformułowaniach pani Rosen, przyjaciółki matki, małomieszczańskiej Żydówki, i garbatego Artura Joasa.

„Gold — mówił Artur Joas — mój nos czuje nieszczęście. Ja z tym pakunkiem na plecach nie wiele mam do stracenia, ale ty musisz się ratować. Gold, uciekaj stąd. Czy ziemia nie parzy ci stóp? Czy nie czujesz, że stąpasz po prochu?" Nic innego nie mógł doradzić Artur Joas oprócz ucieczki. Nic innego nie potrafił stwierdzić, jak tylko rozpalony grunt pod nogami.

Pani Rosen zato namawiała do założenia sklepu. W jej pojęciu sklep stwarzał przystań i oparcie. Sklep rozwiązywał sytuację.

Zgadzali się ze sobą w jednej tylko sprawie: w tej mianowicie, że „Żyd bez pieniędzy jest jak kurz na drodze i gna go byle wiatr".

Ze średniowiecznych przesądów i dziewiętnastowiecznego sentymentalizmu utkana była mądrość życiowa podawana przez przyjaciół młodości Jakuba. Gimnazjum nie dało mu nic. Artur Joas jest jego towarzyszem studiów na Uniwersytecie. Przebywają wciąż razem, ale przyjaźń jaka ich łączy, nie otwiera żadnych widnokręgów politycznych, nie stwarza wzajemnych bodźców rozwoju, nie konsoliduje mocnej odskoczni dla walki ze złem świata. — Taką przyjaźń zaofiarują dopiero towarzysze na Solcu. Artur Joas obserwuje świat poprzez pryzmat własnych kompleksów niższości, których ofiarą jest; dostarcza mu ich upośledzenie fizyczne (jest garbaty), upośledzenie rodzinne (jest sierotą wychowywanym przez krewnych) i upośledzenie rasowe (jest Żydem, a rzecz się dzieje w znamiennym okresie ghett i pałek na wyższych uczelniach).

Przyjaźń z Arturem Joasem była funkcją trwogi przed światem. Owce też skupiają się razem, gdy wybucha pożar. Łączyło ich cierpienie i upokorzenia. Byli sobie bliscy bliskością zbłąkanych w ciężkiej drodze wędrowców. — Obce im było porozumiewanie się w płaszczyźnie światopoglądowej, postępu, samokształcenia i metod walki. Przyjaźń, która nie zawiera impulsów twórczych — jest raczej ciężarem w drodze przez życie.

Pod wpływem nauk pani Rosen i niepokoju o matkę Jakub postanawia przerwać studia. Zamiar ten kończy się głęboką tragedią. Jakub poszedł zabrać swoje uniwersyteckie papiery w czasie, gdy na dziedzińcu miał miejsce wiec endeckiej młodzieży. Osaczony przez gromadę bojówkarzy stracił panowanie i świadomość na rzecz instynktu samozachowawczego, działającego na oślep. Jakub ciska kamieniem w napastnika. Zabija człowieka.

Po raz drugi w życiu staje się przestępcą. Z pierwszym przestępstwem zapoznajemy się na początku książki, o drugim już była mowa. Chodziło o znieważenie po pijanemu Grobu Nieznanego Żołnierza. Teraz kaliber przekroczenia prawa jest stokroć cięższy — chodzi o zbrodnię pozbawienia życia człowieka. Fakty te mogłyby zadecydować o Jakubie jako o osobniku niskich instynktów i złej woli, którego należy unieszkodliwić ze względu na dobro społeczeństwa. Tak rozumie całą sprawę prokurator i sędziowie, w wyniku czego Gold zostaje skazany na 10 lat więzienia. Jakub nie broni się wcale na rozprawie nie tylko dlatego, że nie potrafi konstruować myśli i, że zbyt jest prostolinijny, aby nie uznać faktu swojej winy — nie broni się przede wszystkim dlatego, że przestępstwo wykonane jego rękami zostało popełnione całkowicie poza jego wolą i świadomością, a trudno jest rozpatrywać własną rolę na tle faktów, z którymi brak jakichkolwiek punktów stycznych. Wszelka próba ogarnięcia rzeczy trafia w próżnię — on nie był tam, gdzie zabijał, tzn. nie był sobą wtedy — nie może się więc ani oskarżać ani usprawiedliwiać.

To błąkanie się po omacku w ciemnościach stanowi największe przekleństwo życia Jakuba. O jego czynach decydują warunki społeczne, elementy polityczne, narodowościowe, obyczajowe — a występują zawsze jako czynniki zewnętrzne. To co się dzieje, budzi w nim niemal zawsze wielkie zdumienie. Jest niespodzianką. Ogniska woli płonęły w nim niezużytym płomieniem, bez obiektu ani kierunku. Rozum rejestrował zło, doradzał ad hoc komentarz sprzyjający bierności, rezygnacji lub ucieczce — nigdy walce. Walczył w nim tylko instynkt, nieskoordynowany, ślepy.

Wyrok za zabójstwo opiewa na 10 lat więzienia. Po 2 latach jednak wybucha wojna i automatycznie przed Jakubem otwiera się wolność. Wrzesień zastaje go na Ochocie. Bierze udział w budowaniu barykad, poznaje nowych ludzi. Przez pewien czas żyje normalnym życiem człowieka. Należy do gromady, walczy o wspólną sprawę, zgodnie z kierunkiem swoich myśli i entuzjazmu. Trwa tak jednak b. krótko. Jakub jedzie do matki — tam czeka go potrzask ghetta. To było apogeum zła, jakie mogło go spotkać ze strony narzędzi, którymi operuje historia. Tym razem cios runął z bestialską siłą, zmieniając człowieka w szczute zwierzę.

Matka po pewnym czasie umiera. Jakub ucieczką broni się przed zagładą. Wydostaje się na stronę „aryjską" — gdzie jego semicka powierzchowność staje się piętnem śmierci. Instynkt samozachowawczy każe mu szukać ratunku — instynkt samozachowawczy tych, do których się zwraca, nie pozwala mu tego ratunku udzielić. W końcu przygarnia go dawny towarzysz celi więziennej, kasjer Malina. Na pytanie Jakuba, co ma zrobić ze sobą? — Malina odpowiada: zostać tutaj. Chwila ludzka, chwila ciszy — i krzywa grozy zaczyna się znów podnosić. Jak spod ziemi wyrasta niebezpieczeństwo zaszpiclowania Jakuba do gestapo. „Nakrywa" go Lucynka — kanalia spod ciemnej gwiazdy, przypadkowy kolega Jakuba, z którym razem uciekał z ghetta, degenerat o infantylnym mózgu. Malina ukrywa Jakuba w piwnicy. Przez okienko w piwnicy zobaczył trupa kasjera, którego ludzie przynieśli na podwórze, zabitego błotnikiem samochodu. Jakub zostaje sam — i przy pierwszej sposobności ucieka ze swojej kryjówki, jak nietoperz spłoszony przez ludzi. Wybiega na ulicę. Światło dzienne oślepia go; idąca za nim krok w krok śmierć — oszałamia. Błądzi jak lunatyk po mieście. Natrafia na konfidenta gestapo. Scenę obserwują towarzysze barykady z września 1939 r. którzy mają tu postój rikszą. Jakub uratowany ląduje w konspiracyjnej drukarni na Solcu.

„Duszą" drukarni jest Wacek Pankrat, komunista, odsiadujący więzienie w tym samym czasie co Jakub. Przed Goldem zjawia się teraz alternatywa: zostać na Solcu jako „towarzysz", bojownik konspiracji, gotowy każdej chwili na śmierć, czy dać się ulokować w bezpiecznym schronieniu i przetrwać jak chomik w jamie — zły czas.

Jakub decyduje się z miejsca: zostaje wśród walczących. Okres piwnicznej kontemplacji stworzył w nim filozofię protestu. Jakub zbuntował się przeciw siłom, które każą mu umierać za kolor, gatunek włosów i kształt twarzy, ale bunt ten nie stwarzał żadnej koncepcji działania, rozpływał się w powietrzu. Jakub wiedział, za co nie powinien ginąć — nie umiał jednak nakreślić kształtu ani znaleźć nazwy dla rzeczy dostatecznie godnej, żeby za nią umierać.

Teraz odkrycie przyszło samo. Postać Wacka Pankrata, świadomego bojownika o prawdziwą wolność i atmosferę, jaką wytwarzają towarzysze na Solcu, rozrzedza chaos w głowie Jakuba, pozwala mu zebrać myśli i znaleźć wyraz dla swojej woli.

„...Mnie się zdaje, że człowiek nie powinien ginąć tylko za to kim jest. Co innego zając. Ale człowiek w takich czasach jak dziś, kiedy ludzie walczą, powinien zginąć za to, co robi..."

Ot, i cała prawda. Rachunek sumienia jednostki wobec bytu różne przybierał formy na przestrzeni dziejów człowieka. U Jakuba Golda niepokój całego życia, piekące upokorzenia, zagadki metafizyczne i strach fizjologiczny sprowadziły się do jednej chwili, by znaleźć w niej ujście i rozwiązanie.

„Chcę zostać tutaj" — powiedział Jakub — włączając się tym aktem woli w gromadę walczącą, przekreślając tymi trzema słowami absurdalną egzystencję tropionego zwierzęcia samotnego, stając się prawdziwym człowiekiem.

Dobra jest śmierć Jakuba Golda — bo odkupująca swoim sensem jałowe okrucieństwo poprzednich lat.

Czyste i świeże jest powietrze, którym oddychają ludzie z kompanii Wacka Pankrata. Dużo ozonu wytwarza drukarenka na Solcu. Oczyszczają się w niej płuca Jakuba z kurzu i stęchlizny całego życia — oczyszcza ciężka i ponura atmosfera książki.

Dzieje Jakuba Golda opowiedziane są językiem bardzo prostym, przeplatanym specjalnego gatunku komentarzami na wzór wyjaśnień, jakimi starcy na wieczornicach opatrują swoje historie. Zawierają w sobie ni to morał, ni to jakieś prawdy ostateczne, a specyficzny ich rytm nasuwa niekiedy dalekie przypomnienie wersetu religijnego. Komentarze te stanowią niejako pauzy, chwile ściszenia w opowiadaniu pisanym zwięźle, a naelektryzowanym potężnym ładunkiem podskórnym słów niewypowiedzianych, które rozsądzają skromne, bezpretensjonalne ramy opowieści o człowieku nieupolitycznionym na tle — właśnie politycznym i społecznym — czasów pogardy.

Zofia Rzeplińska

*) Kazimierz Brandys. — „Samson". Warszawa, „Czytelnik, 1948; str. 226 i 2 nl.

W poprzednim 40 (201) numerze „Odrodzenia" z dnia 3 października 1948 r.: **Julian Przyboś:** Podróż po kraju. — **Renaud de Jouvenel:** Howard Fast (przełożyła **Anna Bartling**). — **Aimé Césaire:** Warszawa 48; Z widokiem na Oświęcim (przełożył **Jan Kott**). — Dwaj pisarze urugwajscy: **Enrique Amorim:** Ruiny Warszawy; Powód do smutku; **Francisco Espinola:** Sprawa życia (przełożyła **Zofia Szleyen**). — **Ignacy Robb (Narbutt):** Rzeka nadziei— **Jerzy Eugeniusz Płomieński:** Pochodzenie klasowe a postęp w literaturze. — **Aniela Mikucka:** Troski czytelnicze. — **Adolf Sowiński:** Sonet Jeleniogórski. — **Artur Adam Międzyrzecki:** Strony przydrożne.— Poezja („W karty z historią" Romana Bratnego, „Siedem nocy" Stanisława Czernika). — **Jacek Frühling:** Master Builder Nr 1, Rozmowa z Arturem Rodzińskim. — **Paweł Ettinger:** Muzeum im. K. Stanisławskiego. — **Artur Marya Swinarski:** Federico Garcia Lorca w „Placówce". — **Maria Rzeuska:** Na tropach prozaików. — **Janina Garbaczewska:** Stefan Żeromski autentyczny. — **Wojciech Natansen:** Wrześniowe refleksje. — Korespondencja: **W. Petsch:** Czy słuszne wątpliwości? — Film („Decyzja prof. Mlasa" — film radziecki). — Camera obscura. — 9 ilustracji. — 8 stron.—

Jury Konkursu na tekst Hymnu Związku Samopomocy Chłopskiej na drugim posiedzeniu w dniu 10 września 1948 r. w składzie: Ob. Ob. Marszałka Sejmu Władysława Kowalskiego, Dyrektora Heronima Michalskiego, Dyrektora Jana Maklakiewicza, Aleksandra Maliszewskiego, Prezesa Stanisława Janusza po zapoznaniu się z materjałem orzekło, co następuje:

1) Żaden z tekstów nadesłanych nie nadaje się na Hymn Związku Samopomocy Chłopskiej, ponieważ żaden z nich nie spełnia wymaganych warunków natury politycznej i artystycznej.

2) Wobec powyższego Jury nie przyznało ani jednej z nagród przeznaczonych dla autorów tekstu na Hymn Z. S. Ch. Jury uważa, że część z tekstów może być wykorzystana jako pieśni społeczne. K 57-1

RZECZ O

(Dokoń

Na północ, na północ od równika
między wschodem a zachodem słońca,
między brzegiem a brzegiem nad wodą
śpiewają, śpiewają idący...

— Gdy staniesz na tym moście
człowieku...
pomyślisz może o mnie
człowieku...

Jezdnia gładka jak lustro
Dziewczyno...
Nie rozrani ci stopy
dziewczyno...

W dole woda spieniona
człowieku...
A na wodzie kra zimą
człowieku...

Wiosną fala wysoka
dziewczyno...
A ty przejdziesz bezpieczna
dziewczyno...

Pod koszulą nieść możesz
chłopczyku...
staromiejskie gołębie
chłopczyku...

Gdy staniesz na tym moście
chłopczyku...
ojciec ci się przypomni
chłopczyku, chłopczyku...

Tu monotonny zaśpiew woźnicy kończy poemat tak:

MARIAN PROMIŃSKI

BOMBA

W Nikławicach, po wielu godzinach czekania wsiadłem wreszcie w pociąg idący na wschód. Trzecia klasa była oblężona, ale korytarz drugiej tchnął we mnie nadzieję, że usiądę. Odsunąłem drzwi do najbliższego z brzegu przedziału i zapytałem o miejsce kilku osób naraz.

Po sekundach niechętnego milczenia odpowiedział mi starczy głos, męski:

— Jedno się znajdzie...

— Dziękuję — bąknąłem.

— ...Dla wojska — dokończył inny głos, kobiecy, starej paniusi spod okna, wyciągniętej w pozycji siedzącej od ściany do połowy kanapy.

Nie lubiłem, gdy mnie ktoś nazywał „wojakiem", zwłaszcza że byłem nim wówczas zaledwie od tygodnia, ale trudno mi było wymagać, żeby owa życzliwa jejmość — skoro już z sylwetki odgadła żołnierza — mogła rozeznać się w mojej dystynkcji. Zmierzchało się już, a przedział jak wszystkie był nieoświetlony.

— Wagon wojskowy jest napakowany po drzwi — poczułem się w obowiązku usprawiedliwić — a przyda mi się nogi wyciągnąć.

— Oj, tak, tak, — odpowiedział ten sam głos z westchnieniem, w którym zawierała się cała prawda o naszym położeniu. Data przemówi za siebie: 4 września trzydziestego dziewiątego roku.

Ów starszy pan, który pierwszy się odezwał, i drugi jeszcze, siedzący przy wejściu, podkurczyli nogi, żeby mi zrobić miejsce i, jak sądzę, pomyśleli o mnie: grzeczny człowiek, oficer, a tak ładnie prosi. Chyba już dostrzegli, że jestem oficerem. Walizkę, nabitą twardo jak kamień, podrzuciłem na siatkę.— To? — wskazałem na wolne miejsce przy drzwiach. — Tak — odpowiedział szczupły, młodziutki zdaje się kolejarz, siedzący obok, i mignął dłonią po szarym sztruksie, gdzie miałem usiąść. Odpiąłem pas obciążony rewolwerem i zawiesiłem na uszaku, czapkę umieściłem na dolnej półeczce. Zdawało mi się, że wciąż mam ją jeszcze na głowie, a tylko włosy prostują się pod nią i stają na jeża. Komiczne. Pod palcami wyczuwałem wciśniętą pręgę na czole, tłustym od potu. Usiadłem i poszukałem miejsca na nogi, trochę na wskos. Nowe buty z cholewami piekły mnie dotkliwie. Wytarłem jeszcze twarz chusteczką i odpiąłem haftkę u kołnierza. Teraz dopiero mogłem się zainteresować resztą podróżnych.

Gwar na dworcu nieco przycichł, bo już ludzie znaleźli sobie miejsca, lub nie, a w takim razie odpędzani przez służbę kolejową rezygnowali ze zdobycia pociągu szturmem. Kilka osób przybyłych po mnie roztasowało się na kuferkach w korytarzu, wpierw na ślepo wtykając głowy w przedział. Rozmowy przerwane moim wejściem potoczyły się znowu, nieżwawo, bo rozmawiali ze sobą sami starzy ludzie, a więc paniusia w pozycji półleżącej ze swoją sąsiadką z naprzeciwka i drobniutkim siwym panem, którego szpiczasta bródka jaśniała jak zmarznięte mleko. Kolejarz i gruby jegomość przy drzwiach, ciemno ubrany, łysawy, czerstwy, nie wtrącał się zupełnie. Przy oknie wierciła się jeszcze może jedenastoletnia dziewczynka z warkoczykami odbitymi sylwetą na szybie, pucołowata, i przerywała raz po raz. — Babciu, ja pójdę do tamtego okna, babciu, ja pójdę. — Istotnie tutaj widziała tylko magazyny kolejowe. — Tam będzie lepiej. — Stój, jak ci dobrze — strofowała ją starsza pani, uciszając jej niespokojne ruchy ręką.

Pociąg ruszył. Nie będę powtarzał treści toczącej się w przedziale rozmowy i demonstrował, że była — gdy idzie o ocenę naszej sytuacji militarnej — niemądra. To rozumie się samo przez się. Gdybym ja był się wmieszał od razu, też nie wiele by na tym zyskała. Tak mało wiedzieliśmy wówczas o wojnie... Ciekawsze było to, że prowadzono ją cokolwiek pod moim adresem, raz po raz ktoś z trojga starych ludzi zachęcał mnie do wzięcia w niej udziału, to zwrotem głowy, to zawieszeniem głosu na jakiejś kwestii, którą jako wojskowy od razu powinienem był rozstrzygnąć. Nie miałem ochoty. Wparłszy się w kąt, zamierzałem usnąć. Bezstronnie tylko wychwytywałem strzępki informacji o samych podróżnych, a więc że babcia z wnuczką jedzie z Warszawy w „bezpieczne miejsce" do dzieci na wschodzie (jeszcze nie ustaliłem czy do córki, czy syna), że pan z mleczną brodą, nauczyciel gimnazjalny, raz — emerytowany, to znowu — gdzieś nauczający, ma posesję z dużym ogrodem (jakoś umknęło mojej uwadze czy ją zostawił, czy do niej jedzie). Druga, tłusta jejmość pod oknem, świecąca białym plastronem bluzki spod rozchylonego żakietu, przedstawiła się mimochodem jako właścicielka sklepu z konfekcją w jednym ze wschodnich miasteczek, a w centralnej Polsce znalazła się w podróży zawodowej, zakupiła właśnie stołeczne modele dla swojej firmy. — Tak nie w porę, tak bardzo nie w porę — powtarzała z wyrzutem, zadzierając głowę ku pojemnej walizie trzęsącej się nad nią na półce. Niedługo czekałem na dalsze wskazania. Babcia przepraszając, zapewne nie po raz pierwszy, że zajmuje sobą tak wiele miejsca, zdołała przemycić słodko-zjadliwą wiadomość, że jest chora na serce i wątrobę (po co na wątrobę?) i że potrzebuje dla siebie dużo czystego powietrza. Zrozumiałem tę uwagę właściwie — tzn. żebym nie odważył się palić. Biedaczka, może spodziewała się po mnie gorszych jeszcze wybryków. Wreszcie profesor przeszedł do ataku frontalnego:

— Pan porucznik... kawalerzysta... co? — zapytał nachylając się, z wielką aprobatą dla tego rodzaju broni w głosie.

„Dlaczego, u licha kawalerzysta?" — pomyślałem. — „Skąd mu to przyszło do głowy? Chociaż szarżę utrafił. Ale to nie trudno". Potem spojrzałem na swoje cholewy od Leszczyńskiego, świecące słabo w mroku. Ach tak, pojąłem, dla staruszka kto jest tak obuty, powinien być kawalerzystą.

— Nie, proszę pana — odpowiedziałem. — Łączność.

— W drodze do pułku.

— Mhm..

— Do Baranowicz?

— Nie.

— Wilno?

— Coś koło tego... — Że też nie może zrozumieć: zdradziłem mu przydział, więc nie powiem dokąd jadę. Nie uważam go wprawdzie za dywersanta, ale są pewne zasady.

— Dlaczego w takim razie tym pociągiem? — zatroszczył się — czy nie lepiej było panu...

— Jedzie się czym można — przerwałem mu dość opryskliwie.

Swoją myśl dokończył smutno, zbity z tropu.

— ...I dlaczego na wschód?

Teraz już wiedziałem do jakiego gatunku ludzi mam go zaliczyć. Biadający Jeremiasz — pełno się takich uwijało w tych dniach rozprzężenia i zamętu.

— Wojna nie jest obliczona na trzy tygodnie, proszę pana — powiedziałem dziarsko, odpierając połączone w jego pytaniu troski i zarzuty. Pomyliłem się, oczywiście, jak wynikło z dalszych wydarzeń, ale to nie miało wówczas znaczenia. Ani ważna nie jest ta część naszych rozmów, która dotyczyła położenia militarnego i politycznego kraju, chociaż pominąć jej nie można, bo istotnie sporośmy z początku na ten temat mówili. Potem także na inne. Zmierzam jednak do czegoś zupełnie dotąd nie zapowiedzianego, a to co już napisałem i czemu jeszcze poświęcę trochę miejsca, notuję tylko dla wycieniowania całości obrazu.

Profesor usprawiedliwił się przed obiema paniami z powodu przerwanej z nimi rozmowy — szerokim gestem i zapowiedzią, jakoby jego usiłowania miały być owocne dla wszystkich, że — pan porucznik wiele nam może powiedzieć. — Przedstawił się też: — Kostecki — o ile pamiętam — nauczyciel przyrody w gimnazjach męskich i koedukacyjnych, z dużym doświadczeniem, z dużym, w zakresie zoologii zwierzęcej i ludzkiej — dodał z kpiną, przypominając sobie zapewne niezliczonych swoich wychowanków. Możliwe, że powiedział to dopiero później. Niechcący upraszczam.

Przedstawiłem się i ja: — Maszewicz — i ująłem jego rękę artretyczną, suchą i gorącą.

Z początku był mało interesujący, pytał — czy się oprzemy wrogowi i gdzie, miał także własną taktykę wojenną i linię obrony, popartą wyliczeniem nazw miejscowości, których dobór nie wytrzymał niestety światła krytyki. Młody adjunkt kolejowy, siedzący koło mnie, wmieszał się w pewnej chwili: — Eee, proszę pana, to co pan mówi, to już Niemcy zajęli albo zajmą jutro — pojutrze.

— Tak? — zdziwił się na krótko. — W takim razie... — i przesuwał się na głębsze pozycje; geografię znał dobrze.

Takeśmy pletli, a pociąg dyrdał przed siebie mocno dudniąc i śpiesząc się, a wrażenie to potęgował jeszcze fakt, że wagon był stary i zdezolowany, trząsł się i trzaskał. Za oknem falował horyzont szkarp kolejowych i wzgórz, słabo odznaczonych na ciemniejącym niebie, i szybę kreśliły złoto-rude gwoździe iskier. Dziewczynka przy oknie znowu zaczęła marudzić; tym razem chodziło o jedzenie, które babcia wydobyła dla niej z ceratowego sakwojażu i które, jak się z zapachu i odgłosów mlaskania dowiedziałem, składało się z bułeczki z wędliną i soczystej gruszki. Stawaliśmy na krótko na ciemnych stacyjkach, nasz kolejarz wymieniał czasem, podnosząc się do okna lub drzwi, takie nazwy jak — Hryniawa, Wiejba, Stękło — i ruszaliśmy dalej. Nikt już nie wszedł do wagonu. Iskry wciąż przelatywały przez szybę. Zdrzemnąłem się.

Obudził mnie łoskot odsuwanych drzwi. Pociąg stał i czasu sporo musiało upłynąć, bo byłem wcale wyspany. Z dworca dolatywały słabe odgłosy, u wejścia zaś pojawiła się niewielka kobietka, przepychająca dwie walizki przed sobą i szeleszcząca gumowym płaszczem przerzuconym przez łokieć. Korytarz poza tym był pusty.

— Czy tu znajdzie się miejsce dla mnie, proszę państwa?

Pomilczeliśmy nieufnie, jak zwykle przed taką ofiarą z własnej wygody.

— Proszę, tu koło mnie — odpowiedział, rozstrzygając sprawę i zaskakując tym wszystkich, krępy mężczyzna przy drzwiach.

— Dziękuję panu pięknie — rzekła z afektacją nowa pasażerka, wsuwając na zrobione miejsce swoje walizki, które zaraz zaczęli we dwójkę gramolić na górę. Pachniało od niej.

Poświeciłem zapałką, nie żeby im ułatwić, tylko ze złośliwą myślą: — niech cię zobaczę, ty *cavaliere servante*. — Najmniej się nim dotąd interesowałem. A przy sposobności i ją obejrzałem. Niemłoda. Niewiele do czterdziestki, ani specjalnie ładna, tyle tylko że wymuskana i zalotna. Zresztą wśród tańczących cieni mało dostrzegłem. Zapałka zgasła. Nasz pasażer - milczek był uprzejmym wieprzkiem pod lat pięćdziesiąt, o łysym czole, czerstwej szerokiej twarzy i grubej górnej wardze. Błysnął przy krzątaniu się dwoma pierścieniami na mięsistych palcach. Dobrze zakonserwowany pan. Inni podróżni przyjmowali te wszystkie zabiegi — jak mi się zdawało — krytycznym milczeniem.

Nowa pasażerka umieściwszy swoje rzeczy wybiegła na korytarz i zaczęła się tam mocować z oknem. Takie zarośnięte okna w starych wagonach rzadko ustępują pod ręką nerwowych kobietek. Nasz milczek odczekał chwilę,

WACŁAW ROGOWICZ

Trzy domy Flauberta

W roku bieżącym minęło sto lat od daty, otwierającej nowy okres w historii literatury światowej: ten, którego Żeromski nazwał słusznie „mistrzem mistrzów prozy francuskiej", Gustaw Flaubert, w maju 1848 rozpoczął pierwszą wersją „Kuszenia św. Antoniego" swój benedyktyński trud zmagania się Myśli ze Słowem w dążeniu do tego, by „poprzez Piękno dać żyć i Prawdzie". Po młodzieńczym „Listopadzie" z r. 1842 — tej maturze stylu — dramatyczny tumult wizji, osaczających chrześcijańskiego pustelnika w Tabaidzie, był już założeniem przez 26-letniego autora kamienia węgielnego pod budowę gmachu swej dojrzałej twórczości. Śmierć z piórem w ręku przerwała po 32 latach pracę o takim napięciu woli, takiej rzetelności rzemiosła i troski o najwyższy poziom artyzmu — słowem, o takim poświęceniu wszystkich sił fizycznych i duchowych sztuce pisarskiej, jakiego nie znają, poza tym wyjątkiem, dzieje powszechne piśmiennictwa.

Że sam Flaubert wyznaje, iż „Kuszenie św. Antoniego" (które w pewnym okresie doprowadziło do **realizmu** „Pani Bovary"), było dziełem **całego jego życia** — w druku ukazało się dopiero w r. 1874, w trzeciej, ostatecznej redakcji — uważam od lat wielu datę 1848 za ważniejszą od dat urodzin i zgonu tego fanatyka artystycznej prozy.

To było w maju, 1925 roku.

Pociąg pośpieszny „Paryż — Hawr", wysunąwszy się z macek — peronów dworca św. Łazarza, w rzeźkim powietrzu wiosennego ranka, niby wypoczęty zapaśnik, nabiera rozpędu i chyżo mknie niebawem na północo-zachód. Do dawnej stolicy Normandii Rouen ze stolicy Francji droga niedaleka: raptem 140 km, dwie godziny jazdy „rapidem". Przerywają widok z okien gęste, zwłaszcza za Mantes, tunele. Bo też kraj to mocno falisty: zielone lesiste wzgórza i zielone doliny, z sadami i pastwiskami. Zbliżam się do krainy najlepszego we Francji nabiału (**créme d'Isigny, Camembert**), jabłecznika i wódki z niego, o tak cudownym „bukiecie", że skusiłaby największego abstynenta (to starka z Calvadosu — **Calvados vieux**). Jabłonie są właśnie w pełnym rozkwicie: ich wielkie białe korony radośnie odcinają się od poważnych domostw, wąskich, piętrowych i po wsiach, z dziwnie ciemnej, prawie wiśniowej cegły, krzyżowanej niekiedy piaskowcem, o smutno szarym, łupkowym dachu, ledwie wysuniętym poza zrąb muru.

Szczęśliwie ominęła Normandię żelazna stopa pierwszej wojny światowej — więc żadnych śladów czteroletnich okropności tu nie ma. Bardzo mało widać z pociągu pól uprawnych. Może są w głębi. Sekwana jak wąż, okręca się dokoła toru kolejowego, ukazując się to z prawej, to z lewej strony. Niepozorna w Paryżu, przytłoczona cielskiem wielkiego miasta, tutaj, coraz pewniejsza siebie, bo rojąca się od holowników ciągnących karawany ładownych galarów, pilnuje konkurentki lądowej, jak pies nieustępliwy — aż do Rouen, gdzie dwa dworce kolejowe skromnie przycupnęły byle gdzie, a ona bliska już Atlantyku, toczy się dumnie, bo jest sercem normadzkiej stolicy: najsilniej bije jej tętno na rozległych nabrzeżach, spiętych klamrami czterech mostów. Największy i najstarszy z nich, ochrzczony imieniem wielkiego ruańczyka, Corneille'a, podobnie jak paryski Pont-Neuf, przecina cypel wyspy, Île Lacroix. Jak tam posąg Henryka IV. tak tutaj posąg twórcy „Cyda", łączy dwie części mostu monumentalnie.

Prastary gallo-rzymski Rotomagus, jako miasto współczesne ma charakter wybitnie handlowo-nadrzeczny; jako gród starożytny, jest najbogatszym we Francji skarbcem gotyku, w swych przepięknych kościołach, z potężną choć lżejszą w sylwecie od paryskiej katedrą i wspaniałym Pałacem Sprawiedliwości, dawnym Parlamentem („Trybunał Najwyższy" Normandii XV wieku).

W tym mieście, pełnym arcydzieł architektury, a zarazem pełnym powietrza, rozległych krajobrazów, bo rozrzuconym swobodnie nad bujną rzeką, w mieście o szerokim oddechu ujrzał światło dzienne jeden z najbardziej niepodległych w swej twórczości pisarzy świata, Gustaw Flaubert.



Gustaw Flaubert

Przez bardzo brzydki stary rynek, którego jedynej osobliwości trzeba szukać pod nogami: tablicy w miejscu, gdzie spalono Dziewicę Orleańską, zatykając nos obok hali z jatkami (jest upał), spieszę na ulicę de Crosne, szeroką, czystą i cichą. Z daleka już widać u jej wylotu wielką z żelaznych prętów bramę, a przez te ażurowe wrota kompleks szarych gmachów z boków i w głębi rozległego dziedzińca. To ruański Hôtel-Dieu, szpital miejski. Od frontu mur z umieszczoną w środku płytkiej wnęki bramą, wychodzi na prostopadłą do ulicy de Crosne ulicę Lecat. Do niej przylegają szczytami oba skrzydła szpitala.

Nie szukam długo tego, po com tu przyszedł.

Między oknami wysokiego parteru, w szczytowej ścianie lewego skrzydła widzę tablicę. Prosta, bez żadnych ozdób, płyta z czarnego marmuru. Spłowiałym złotem wypełniony napis:

TU URODZIŁ SIĘ
GUSTAW FLAUBERT
12 GRUDNIA 1821

Jakiż smutny ten jego dom rodzinny, choć ulica Lecat jasna, a dalej, w lewo widać za murem ogród, przylegający do powilonu. Ale sam dom tak ciemno szary, że prawie czarny. Sto lat temu był zapewne jaśniejszy, ale nigdy nie mógł być wesoły. Pokój Gustawa, młodszego syna naczelnego lekarza ruańskiego szpitala, Achillesa-Kleofasa Flauberta — przypominam sobie, co mówi Karolina Commanville w swych „Souvenirs intimes" o ukochanym wuju — opiekunie — znajdował się na piętrze pawilonu posiadającego osobną furtkę z ulicy i oddzielny dziedzińczyk (furty tej już dzisiaj nie ma). Z tego pokoju widać było ogród szpitalny, gdzie w dni pogodne siadały na ławkach pod drzewami blade postaci w szlafrokach i kołpakach. Trochę walczącego z niemocą życia, lecz nigdy nic wesołego, nic hałaśliwego. „To otoczenie melancholijne i surowe — czyni słuszną uwagę siostrzenica wielkiego pisarza — nie mogło nie wywrzeć pewnego wpływu na Gustawa Flauberta. Wyłoniło się z tego środowiska to subtelne współczucie dla wszelkich cierpień ludzkich, a również ta wysoka etyka, nie opuszczająca go nigdy, czego nie podejrzewali w nim zgoła ci, których gorszył swymi paradoksami". Mimo że Flaubert wychowywał się w pogodnej atmosferze rodzinnej i w dobrobycie, ta inna atmosfera moralna, jaką wydzielało dokolne cierpienie, wpłynęła może też w pewnym stopniu (obok skłonności do epilepsji) na sformowanie się w tej wrażliwej naturze jej kardynalnej cechy psychicznej, trafnie określonej przez inteligentną panią Karolinę, jako „impossibilité au bonheur" (niezdolność do szczęścia).

Według mego przekonania, z tego osobistego podłoża wyrosła zasadnicza idea jego utworów: nierealność szczęścia, nieziszczalność pragnień, tak znamiennie i uporczywie przewijająca się od „Kuszenia św. Antoniego" przez „Panią Bovary", „Salammbô", „Legendę o św. Julianie Miłosiernym", „Herodiadę", aż do pełnych ukrytej goryczy w swym komizmie przygód „Bouvarda i Pecucheta" — idea zresztą, wskutek fanatycznego obiektywizmu Flauberta, niewidzialna dla tych, co w nim widzą tylko arcymistrza techniki pisarskiej „męczennika literatury" (?)

Oczywiście chciałem zobaczyć pokój, w którym ujrzał światło dzienne uwielbiany przeze mnie pisarz. Odźwierny szpitala skierował mnie do intendenta. Drobny, czerstwy, żywy w ruchach staruszek, w nieco staromodnym — jakże na miejscu! — żakiecie, wysłuchawszy mej prośby, popartej oświadczeniem, że jestem, jako czytelnik i tłumacz, adoratorem jego wielkiego ziomka i że specjalnie przybyłem z Polski do Rouen w celu itd., z wielką uprzejmością przerwał natychmiast swe zajęcia, rzucił wraz z dyspozycjami wielki pęk kluczy jakiemuś urzędnikowi i sam wyszukał kluczy od pawilonu. Korzystając z okazji, przyłączył się do nas młody lekarz-asystent, który też pragnął zobaczyć „pokoje Flauberta". Weszliśmy do sieni. Uderzył mnie zapach jodoformu i karbolu, pamiętny mi, jako synowi lekarza, jeszcze z dzieciństwa, gdy witałem się z ojcem powracającym z lecznicy. Tutaj, na parterze, obecnie mieści się ambulatorium. Był tu salon, jadalnia i gabinet ojca Flauberta.

— Pójdziemy na górę — rzekł intendent.

— Czy góra też zajęta? — nie wytrzymałem.

— Niech pan będzie spokojny — uśmiechnął się życzliwie. — Dwa pokoje: gdzie urodził się i gdzie mieszkał Flaubert, są nietknięte. Zrobiono do nich osobne wejście i izolowano od reszty pawilonu. Uważamy je za własność publiczną i nietykalną, niejako exterytorialną w szpitalu. Starałem się nadać im charakter muzeum.

Zgrzytnął jeden klucz od sieni, potem drugi. Weszliśmy do sporego saloniku. W niszy, maskującej zatapetowane okno na ulicę, mahoniowe łóżko. Kilka skromnych mahoniów w stylu Ludwika Filipa, jak łóżko. Na ścianach trochę sztychów i rysunków: podobizny autora „Pani Bovary" i najbliższej rodziny.

Staruszek intendent tłumaczy się, opierając rękę o stolik pod ścianą, między dwoma oknami na ogród (na stoliku widzę rozwartą księgę do wpisywania się zwiedzających):

Mało tu jest rzeczy, ale, widzi pan, każdą wykrytą pamiątkę po Flaubercie, zagarnia kustosz muzeum w Croisset. Okropny człowiek. Mój rywal. Wszystko chciałby mi wydrzeć. A cóż ja mam? Tych trochę podobizn mistrza. Bo meble, które pan widzi, to nie są meble Flauberta, tylko z epoki, potem dobrane, autentyczne przeszły do rodziny. O, tutaj mam unikat, kustosz z Croisset zje diabła, jeśli go dostanie, póki ja żyję. Te dwie głowy węglem na jednym kartonie to bracia Achilles i Gustaw w wieku młodzieńczym. Nie wiem, czy panu wiadomo, że Flaubert miał starszego brata imiennika i następcę w zawodzie ojca. Był on również lekarzem w tym szpitalu. To właśnie on.

— Wiem, że miał, drogi panie. I siostrę Karolinę, najmłodszą z rodzeństwa, zmarła w rok po ślubie, przy urodzeniu córki. Trzech braci zmarło w wieku dziecięcym. Matka pisarza, też Karolina, z domu Fleuriot należała przez swą matkę, Charlottę Cambremer de Croixmare, do jednego z najstarszych rodów Dolnej Normandii. Zakończyła życie przy synu, w Croisset, jeśli dobrze pamiętam, w roku 1872, czyli na osiem lat przed śmiercią Gustawa. Trzecią drogą mu Karoliną była ukochana przezeń córka zmarłej siostry, „ma chère Caro" jak ją nazywa w listach.

Podczas mych słów staruszek robi się czerwony ze wzruszenia. Ma łzy w oczach. Trzyma mnie jedną ręką za dłoń, a drugą ściska mi ramię coraz mocniej, wreszcie:

— Pan, cudzoziemiec, pan zna takie szczegóły, daty, imiona?... Ja nie potrafię panu wyrazić, jak...

Ściskamy sobie ręce, jak dwaj ludzie bliscy sobie, bo związani wspólnym umiłowaniem. Na asystenta nie zwracamy żadnej uwagi. On, Francuz, jest tu w tej chwili „un étranger", nie ja. Prowadzimy się do okna, wychodzącego na ogród szpitala.

Rzucam memu miłemu przewodnikowi nagłe pytanie:

— Czy pan znał osobiście Flauberta?

— Jeszcze by nie — i uśmiecha się — muszę się przyznać, że jestem aż tak stary.

— Cóż za starość: czterdzieści kilka lat temu!

— Już wtedy pracowałem tutaj. Znałem go, drogi panie, oczywiście: pamiętam jak dziś, jak spacerował po tej tu alei, wzdłuż muru, gdy przyjeżdżał z Croisset do brata w odwiedziny. I dodaje z dumą:

— Flaubert rozmawiał ze mną nie jeden raz. Ten wielki człowiek był bardzo przystępny. Nic pychy, przy wielkiej godności osobistej.

— Pan jest szczęśliwym człowiekiem — mówię, patrząc w tę aleję...

✤

Jeszcze w Warszawie, układając sobie normandzką wycieczkę, dowiedziałem się, że Croisset leży na prawym brzegu Sekwany, o cztery

(Dokończenie na stronie szóstej)

TRASIE W-Z

czenie)

Jest noc. Są gwiazdy. Księżyc. Wisła pod księżycem.
Pająk srebrny i mały, niby zausznice,

z brzegu na brzeg przechodzi. Idzie lądem dalej
na gipsowej makiecie, w rokokowej sali.

Zapalają się pierwsze okna Mariensztadtu.
Bezimienny gwiazdozbiór. Lecz znany już światu.

Wielki Wóz niecierpliwie ze wschodu na zachód
przechodzi rzekę wpław i staje w cieniu dachów.

Koń nieruchomy. Żyje. Łeb podnosi z rżeniem.
Utrudziłeś się koniu. Czterokroć znasz ziemię.

Wyboje. Kanciastego gruzu ostry dotyk.
Czterokroć utrudzony posiadaczu kopyt.

W dalekiej kuźni młotek bije nad ogniskiem.
Idący ludzie głaszczą cię po mokrym pysku.

To ludzie z „Betonstalu". Ludzie z „Mostostalu".
Uśmiechnij się. Do wozu nie miej, koniu, żalu.

Do wozu, który ciężki. Który w ziemi grzęźnie.
Którego koła skrzypią, jak ciężkie gałęzie.

Bądź zdrów. Za chwilę będą cudzoziemcy tutaj.
Korespondenci gazet. Już słychać stuk buta.

Widzisz? Ten w rękawiczkach. Obnażoną dłonią
może ciebie pogłaszcze, utrudzony koniu.

Zapamiętaj, koniku — w oczy spójrz mu. Ciemno?
Zobaczysz. Jutro ciągnij w dwójnasób wóz ze mną.

Bądź zdrów. O, wiatr się zrywa. Chłodno. Wiatru zamieć.
Bądź zdrów. Jutro spotkamy się na nocnej zmianie.

Tadeusz Kubiak

---

dla formy, a potem pośpieszył z pomocą. Zaparł się i okno z hałasem zwaliło się w szparę.

— Co to znaczy męska ręka! — podziękowała mu z uznaniem, a on usiadł z powrotem na miejscu, chyba zadowolony.

— Maryla, Maryla, jesteś jeszcze?! — wychyliła się przez ramę. Widocznie dostrzegła kogoś. — No, bo już sobie pomyślałam, żeś poszła.

Przerwa. Jakiś głos mniej donośny pytał o coś.

— Naturalnie. Bądź spokojna. Mam doskonałe miejsce. Jeden pan był tak... — Tamta osoba przemówiła, i znowu pasażerka przy oknie: — O piątej, myślę, albo o szóstej. A ze Stromycza to już wiesz, skok tylko. — Tamta parę słów, i znowu: — Tak, tak. Do widzenia koteczku, ciumam jeszcze raz twoją miłą buźkę i dziękuję za wszystko. A ten sweterek, jak mówiłam wyślij mi pocztą. Tak, dziękuję, pozdrowię wszystkich. — Wychyliła się, żeby lepiej słyszeć. — Napiszę oczywiście, tylko kiedy się zobaczymy nie wiem, ty wiesz jak to teraz będzie: żegnajcie dobre wagary w Malarach. — „To już Malary" — pomyślałem. Popuszczone hamulce zgrzytnęły, pociąg ruszał. — Pa, pa, kochanie — potrząsnęła głową i ręką dawała znaki. Tamta musiała coś sobie przypomnieć, doleciał jej głos: Nacia, Nacia, pamiętasz telefon do... (nazwisko niewyraźne)? —— Mam zapisany, zaraz jak tylko przyjadę, naturalnie, bywaj — potrząsała ręką, i ręką z chusteczką, i ręką z całkiem rozpostartą chusteczką.

Powróciła do przedziału i usiadła. Zdawało mi się, żeśmy wszyscy powariowali. Czy naprawdę od czterech dni trwała wojna? Jakaś pinda, niemłoda już, wracała z wakacji i w głosie jej nie było nic więcej prócz szczęścia, że sobie wypoczęła. Widocznie wszystko tamto było pomyłką.

— Czy ja się tu zmieszczę? Mój *entourage*, że tak powiem, powiększył się na wiejskiej śmietance.

Nie znam francuskiego, ale miałam już wówczas słabe poczucie, że niewłaściwie użyła tego wyrazu. Zresztą sama była raczej szczupła, a tylko jej sąsiad gruby. Zachęcił ją, usuwając się w kąt. Ponieważ kanapa dzieliła się na trzy fotele, trzeba było i tak poręcz na łokieć odgiąć ku ścianie, oparcia zaś poszukać po jednej albo po drugiej stronie. Profesor nie ucierpiał na tym wyborze.

— Kiedy będę lecieć na pana, proszę mnie szturchnąć porządnie.

— Czy zechcę? — odpowiedział grubas błyskawicznie. Jakże się ożywił!

Przyjęła to perlistym śmiechem, śmiechem obliczonym na to, żeby był perlisty. Pogroziła mu i miękko wcisnęła się w węzgłowie. Po minucie powiedziała, że jest gorąco i poczęła ściągać ze siebie żakiet, czemu jej sąsiad asystował, oględnie pociągając za rękawki. Był bardzo swobodny w każdym ruchu. W przedziale przewiało jej perfumami i wonią rozgrzanego ciała. Wszyscy poza nimi dwojgiem milczeli jak zamurowani. Robiło się coraz widniej od ukrytego nad dachem księżyca i blade niebo pędziło za oknem. Rozlegał się równy łoskot, jechaliśmy przez równiny.

— Dokąd państwo jadą? — Nachyliła się na wskos ku oknu.

— Do Stromycza — odpowiedziała babcia niechętnie, sennym głosem, jakby zła, że jej półleżąca pozycja nie zdołała zmylić natrętnej. Przychyliła głowę opartej obok dziewczynki.

— A pani? — To pytanie było skierowane w drugi kąt.

— Tak samo — odpowiedziała właścicielka sklepu. Pokazało się, że prawie wszyscy wysiadali lub przesiadali w Stromyczu.

— Mój Boże — rzekła pani Nacia z pewną troską w głosie, albo tylko tak upozowanym — myślę, że za Stromyczem będziemy już bezpieczni.

— A dlaczego nie mielibyśmy być bezpieczni? — zapytał przekornie staruszek Kostecki.

— No przecież... naloty.

— Nie w nocy, proszę pani.

— Ta linia nie ma żadnego strategicznego znaczenia — dorzuciłem.

— Tak sobie też myślałam — zakończyła rozmowę z nami, powracając do towarzystwa swego najbliższego sąsiada, który w tej chwili uznał za stosowne się przedstawić. Podała mu familiarnie lewą rękę. Z powodu braku miejsca wygiął ją mocno do pocałunku.

Nie spuszczałem z nich oka i nadsłuchiwałem. Głos męski, niski i niewyraźny, gubił mi się całkowicie, tym więcej, że grubas nie dość, że mówił skąpo, ale jeszcze nachylał się do ucha kobiety, jakby jej za każdym razem zwierzał jakąś tajemnicę. Dopatrywałem się w tym, nie wiem dlaczego, lekceważenia dla reszty obecnych, nie wyłączając siebie. Ale zato ona mówiła wyraźnie, choć nie głośno, i tak prędko i obficie, że gdyby ktokolwiek inny chciał teraz nawiązać rozmowę, musiałby ją przekrzykiwać. Chyba popisywała się swą wymownością przed nieznajomym.

Dowiedziałem się od razu, że jest urzędniczką PKO w IX stopniu służbowym, niby nie za wiele ale starczy, zwłaszcza, że dwie w domu pracują, dom się właśnie składa z nich dwóch, z niej i z siostry, Zosi, starszej. Obie są niezamężne. Zosia jest prawą ręką starosty, naturalnie ma samodzielny referat. Ona też dostanie od 1 listopada, prokurent jej obiecał; och, Maśliński, da się z nim żyć, tylko trzeba znać jego słabe strony, kobieta to umie, jak pan wie. Potem powiedziała, jakie są słabe strony Maślińskiego w zakresie buchalterii. Był to smaczny i schludny opis uroków buchalterii przebitkowej, których nie mogłem ani zrozumieć ani podziwiać, ale ponieważ dłuższy czas jechali na tym temacie, wywnioskowałem, że jej partner też ma z bankowością coś wspólnego. Dowiedziałem się i zaraz zapomniałem, jakie były obroty oddziału za ubiegły rok i za pierwsze półrocze bieżącego, jakie sumy wycofano w krytycznych dniach lipca, i jak się Kasa broniła przed runem. Gruby pan musiał się znać na obrotach dewizami w płaszczyźnie międzynarodowej, bo udzielił jej kilku wskazówek i skorygował jej parę błędnych być może pojęć o systemie monetarnym. Nie usłyszałem tych uwag w całości, ale sądząc z cichego ich przyjęcia, musiały być przekonywające.

Gadatliwa Nacia mówiła dalej, szybko, beztrosko, z wielkim zadowoleniem z siebie. Nie rozumiałem, jak można mówić o pieniądzach, w dodatku niczyich, o pieniądzu jako o pojęciu z zakresu ekonomii, i równocześnie pchać się całym ciałem na obcego mężczyznę. Ale tak właśnie się działo, o ile wzrok mi dopisywał w szarej, rozprószonej ćmie nocnej.

Nacia dawno już strąciła pantofle na podłogę i przysiadła nogi, wspierając się nikło ręką przed osunięciem się na ramię sąsiada. Właściwie była o niego już mocno wsparta i dlatego pewnie mówiła ciszej. Kiedy pociąg zarzucił, błyskawicznie odepchnęła się od jego kolana, żeby całkiem na niego nie upaść i wykrzyknęła cicho: — Co się dzieje, panie Stanisławie?! — K i e d y się dowiedziała, jak mu na imię — było dla mnie zagadką.

Rozejrzałem się po przedziale, żeby się przekonać, czy też inni są równie jak ja zainteresowani, ale nie poznałem się nawet na tym czy śpią, czy nie. Najbliższy nich Kostecki siedział wyprostowany, z odrzuconą głową i sterczącą przed siebie białą bródką; drzemał cierpliwie, od czasu do czasu potrącany stopami sąsiadki. Panie pod oknem trzęsły głowami w rytm jazdy, i nie widziałem czy mają otwarte, czy zamknięte oczy. Kolejarz na lewo twarz ukrył w dłoniach, ręce wsparł łokciami o kolana, i tak wisiał nad podłogą.

Teraz mówiła już o kwiatach. Które kwiaty kocha i jak dobiera ich kolory, o każdej porze roku ma swoje ulubione, przede wszystkim cięte, i jak je rozmieszcza, ma takie dwa duże fioletowe kryształy, stoją na biureczku, potrafi zanurzyć w nich twarz i dyszeć nimi długo, a potem ha-ha-ha — to śmieszne, wychodzi z tego z nosem umorusanym od pyłku kwiatowego, jak mały piesek mlekiem.

Chce mu się podobać — to pewne. Ale czy tylko o n a się narzuca? Już by zaniechała umizgów, gdyby jej czymś, o czym my nie wiemy, nie zachęcał. To on, ten ciężki, starzejący się mężczyzna potrafił wyzwać w niej i na swoją korzyść spożytkować pewne utajone siły; otwierała mu się przecież z całym swoim kobiecym gospodarstwem tak właśnie, jak ów kielich kwiatu, o którym dopiero co mówiła. Mniejsza o to, że trochę przywiędły; na jaki ją było stać. Uświadomiwszy to sobie, doznałem uczucia zawodu. Nie żebym był zazdrosny. Śmieszne, ta kobieta wcale mnie nie pociągała, ale nie lubię sytuacji absurdalnych. Nie mogłem zrozumieć dlaczego jego właśnie wybrała, byłem w przedziale przecież — ja, na pewno dorodniejszy (metr, 85) i młody, był ów dość przystojny zdaje się adiunkt kolejowy. Tymczasem ta niepoczytalna w naszej obecności udawała zupełnie szczęśliwą w objęciach starego lowelasa, o głuptawym, pospolitym wyglądzie. Dosłownie: w objęciach.

Widziałem ciemny rękaw jego marynarki pod jej karkiem, obejmujący dalej prawy bark w niebieskawej bluzeczce. Głowę wsparła mu wysoko na piersi i była właściwie od niego odwrócona, z obiema nogami wciągniętymi na kanapę i podkurczonymi pod brodę; wolnymi rękoma, które jej były teraz potrzebne, kreśliła w powietrzu figury krawieckie, opowiadała mu bowiem o swoich sukniach. — Ale to pana pewnie nie interesuje — upewniała się czasem zwrotem twarzy. Pochylał się nosem do jej włosów nastrzępionych nad uchem i musiał zapewniać, że bardzo, bo plotła dalej o baskinkach, marszczeniach i fałdach. Wietrzył w jej włosach jak pies gończy, w nikłych, bladych, ciemno-blond włosach, trochę tandetnych, ale na pewno podniecających w nocy, zwłaszcza gdy były perfumowane.

Potem oboje zgodzili się na to, że ona będzie spać. Mężczyzna wydobył z kąta za sobą płaszcz i okrył ją po pięty, poprawił jej głowę na swojej piersi, wydatnej jak bochenek chleba, i sam jakoś ulokował swój kark i ciemię do drzemki.

Wyszedłem na korytarz rozprostować kości i wypalić papierosa. Pochłodniało trochę i przez korytarz ciągnęła struga rzeźwiejszego powietrza od otwartego gdzieś na przodzie okna. Za szybą podrygiwała równina i ciemno stalowe niebo, kreślone równo co parę sekund krzywymi pałkami słupów. Oho, zaczynają się Kresy. Nie było na co patrzeć. Powróciłem do przedziału i ponieważ wszyscy spali, ja też usnąłem.

Obudził mnie żandarm wojskowy. Światło od jego maskowanej latarki kołysało mi się po kolanach. Spojrzawszy oślepiony w górę, miałem to wrażenie, że przed chwilą potrząsał mnie za ramię.

— Pan porucznik dlaczego nie w swoim wagonie? — zapytał spoza tej zapory świetlnej.

— Bo pełno tam — odpowiedziałem, zaciskając na przemian to jedno, to drugie oko.

— Od Stromycza wiele miejsc się zwolni.

— W Stromyczu ja sam wysiadam.

— A dokąd pan porucznik jedzie?

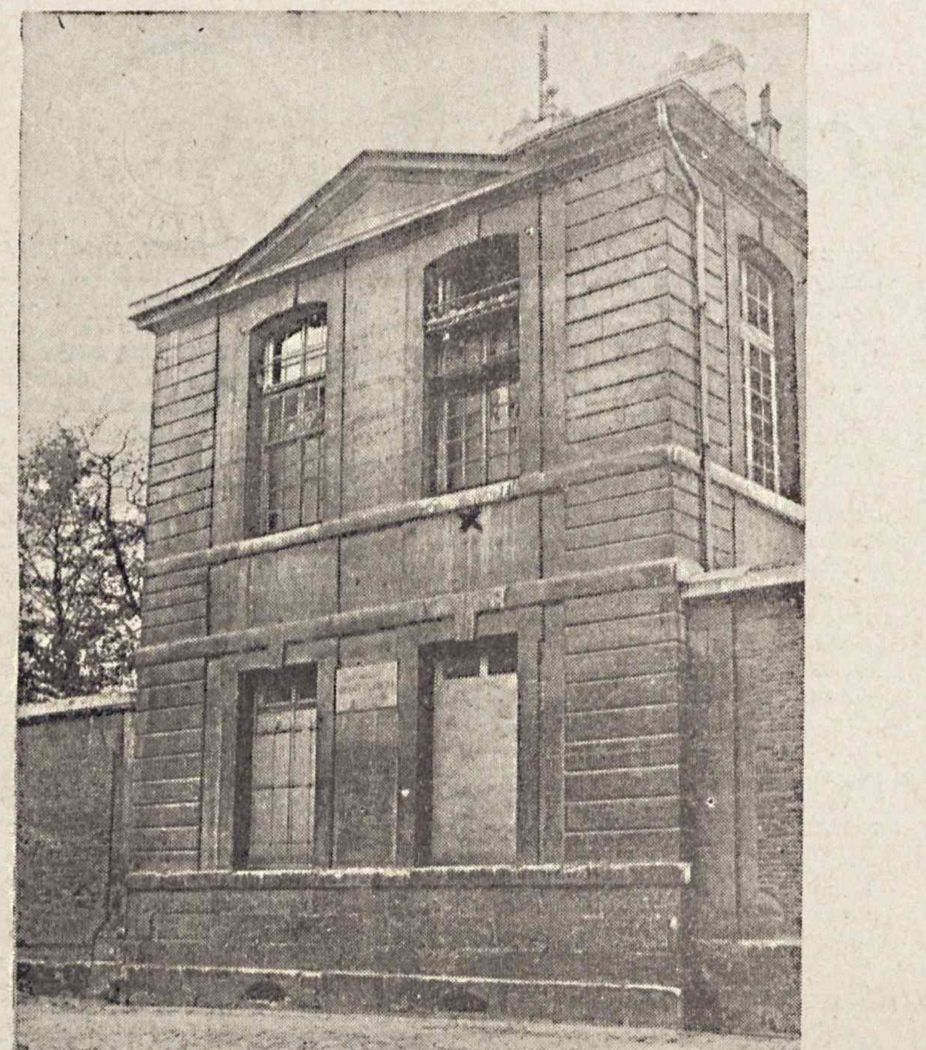
Dobyłem dokumentów z kieszeni na piersiach.

— Tam jest wszystko wypisane.

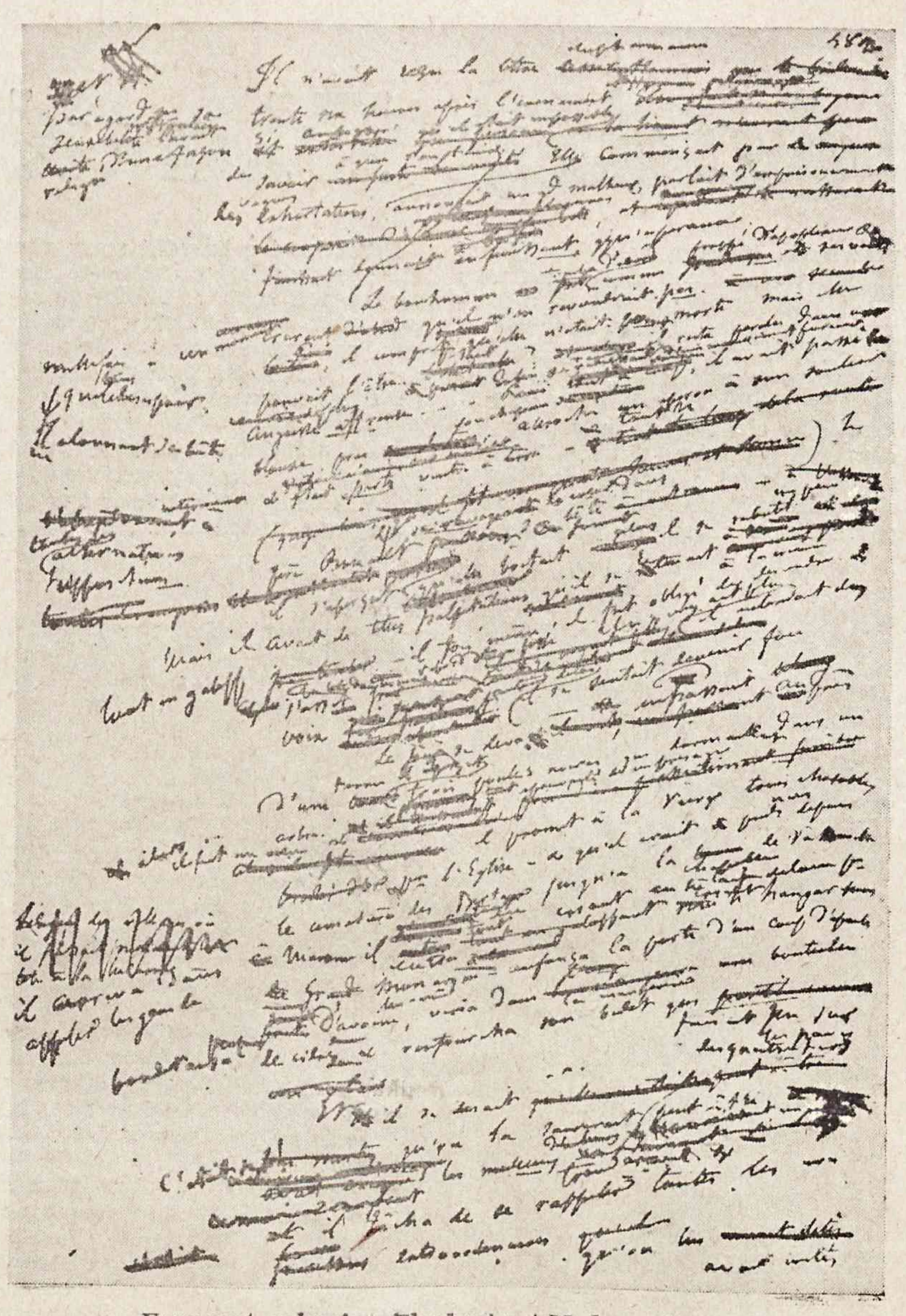
— Ale ja pytam celowo.

Podałem mu końcową stację. Dobrą chwilę oglądał arkusze złożone w książeczce wojskowej i raz poświecił mi prosto w twarz. Zdecydował się wreszcie powiedzieć — dziękuję, — stuknął obcasami i wychodząc, cicho zasunął za sobą drzwi. Przez szparę jeszcze upewnił resztę podróżnych: — Proszę spać spokojnie, okolica jest bezpieczna, do rana. — Szczęknął zamkiem.

(Dalszy ciąg nastąpi)



Dom, w którym urodził się Gustaw Flaubert



Fragment rękopisu Flauberta („Madame Bovary")



Cmentarz w Rouen. Pierwszy z lewej grób Gustawa Flauberta

km statkiem od Rouen. Alem się na ten statek spóźnił. Wziąłem więc taksówkę. Doskonała szosa, wysadzana jaworami. Nie tak tu było 45 lat temu. W liście do mieszkającej w Paryżu siostrzenicy, z końca 1879 roku, pisze Flaubert, skarżąc się na samotność w grudniową psią pogodę: „Nie ma żadnej komunikacji z tym zacnym miastem. Można kark skręcić, lub połamać sobie nogi, udając się tam pieszo".

Lekki de Dion-Bouton mknie po pustej prawie drodze tak chyżo, że anim się obejrzał, jak maszyna, minąwszy jakiś długi budynek fabryczny, stanęła przed furtą ogrodu, oddzielonego tylko szosą od Sekwany. Przyglądam się z pewnym rozczarowaniem: wyobrażałem sobie siedzibę Flauberta nieco inaczej — dalej od rzeki, na wzniesieniu, obszerny dwór. A tu, przy szosie, malutki pawilon w stylu Ludwika XV, o dwu oknach na rzekę i dwu na ogród.

— Czy to jest dom, gdzie mieszkał Flaubert? — pytam szofera — To niemożliwe.

— Nie wiem — brzmiała odpowiedź ruańczyka z roku 1925 — To jest właśnie muzeum Flauberta. A w tym drewnianym domku, co go widać na skraju ogrodu, w głębi, mieszka dozorca. On powinien wiedzieć dokładnie.

Tak. Pod balkonem parterowego pawilonu „stoi" wyraźnie na rokokowej tablicy:

MUZEUM FLAUBERTA
OTWARTE DLA PUBLICZNOŚCI

Wchodzę do ogrodu. Starannie utrzymany szczątek parku. Na wprost wejścia dwa białe posągi klasyczne u stóp schodów na taras ziemny. Ten taras jest nieproporcjonalnie duży i okazały w tym kusym ogrodzie. Gdzież dom?... Coś tu jest nie w porządku.

Z nowoczesnego drewniaka-willi wychodzi ku mnie młoda niewiasta z ładnym kilkuletnim chłopaczkiem.

— Pani dozorczyni? Synek? Jakże miły — Matka uśmiecha się z zadowoleniem, mały André z trudem, ale szarmancko szura nóżkami po żwirze, gdy podaję mu rękę. Oboje są „endimanchés", bo to dziś niedziela.

— Co się stało z domem Flauberta? — pytam wprost, widząc, po rozejrzeniu się w posesji, że go tu stanowczo nie ma.

Dozorczyni odpowiada z rozbrajającą prostotą i takim tonem tłumaczenia się, jakbym oskarżał ją o zburzenie tej pamiątki:

— Nie wiem proszę pana: myśmy wszystko tak zastali, jak jest, ogród i muzeum, gdy mąż mój, jako inwalida wojenny otrzymał tu posadę. To co się zostało, utrzymuje się w porządku.

Cóż bardziej logicznego: trudno utrzymywać to, czego już nie ma. Czego ja chcę od tej młodej żony i matki?...

Ale oto zjawia się moje i jej wybawienie: mąż. Młody człowiek o sztucznej nodze, z krzyżami wojskowymi na piersiach, skromnej i sympatycznej powierzchowności. No, z tym się może dogadam.

Dowiaduję się, że dom Flauberta został zburzony w rok po śmierci pisarza, ustępując miejsca... fabryce, że stał tam, gdzie sterczy teraz wielki komin, który minąłem, tj. jakieś sto metrów od obecnej granicy posesji z tej strony. Od domu ciągnął się ogród bez przerwy do granicy posiadłości z drugiej strony, do pawilonu nad rzeką. Ocalałą część siedziby wielkiego ruańczyka nabyło na wieczystą własność rodzinne jego miasto, w pawilonie urządziło muzeum pamiątek po nim i konserwuje je wraz z przylegającą resztą ogrodu.

W naszej epoce „rozbudowy" i za to ojcom miasta Rouen cześć!

„Jakiż piękny ten taras, oparty o prostopadłą skałę, całą w bluszczach, cienisty, obramowany lipami, gdzie latem chodzę sobie w białym szlafroku"..., jak pisze w swych wrażeniach ze Wschodu stęskniony do własnej, cichej siedziby mistrz. Tylko tych lip jakoś nie widać z owej słynnej, tylekroć wspominanej w listach „Alei Lipowej". Na zakręcie ku pawilonowi cokół, owinięty bluszczem, dźwiga nietęgie popiersie pisarza — wreszcie blisko wejścia do muzeum, aha, jest! — niezbyt sędziwa lipa, ale lipa. Jedyna. Na lipie tabliczka. Na tabliczce gorzki wyrzut pod adresem nieznanych wandalów — cytata z czasopisma „Pyskacz" z r. 1920:

OTO CO ZOSTAŁO Z ALEI LIPOWEJ!

Przy drzwiach do pawilonu dozorca zwraca mi uwagę na wiszący pod dachem dzwon, cały zielony od grynszpanu. Grube, rozlazłe napisy łacińskie, niezdarne krzyże. Ten dzwon, pochodzący z jakiegoś klasztoru Benedyktynów, był umieszczony na grzebieniu dachu dworu Flauberta, co sprawdziłem potem w muzeum, na rysunku, przedstawiającym dom, gdzie powstały wszystkie ważniejsze dzieła tego istotnie Benedyktyna pracy pisarskiej. Był to raczej emblemat, symbol życia gospodarza, niż dzwon do użytku: odwoływał go od spraw codzienności do ciągłego literackiego trudu. Znalazłem tutaj też akwarelę słynnego malarza-dekoratora, Rochegrossa: wnętrze gabinetu Flauberta. Obszerny pokój na piętrze, o pięciu oknach (trzy na ogród, dwa na Sekwanę) — największy w całym domu, jak przystało na „cabinet de travail" człowieka, który, wyznając własną religię, nie miał innych bogów przed Pracą nad tworzeniem Piękna, wedle swego wyczucia Prawdy—poza wszelkimi pisanymi dogmatami. Rochegrosse, jako młody malarz wykonał to wnętrze z natury, w r. 1874, gdy z teściem swym, świetnym poetą Teodorem de Banvillem bawił w gościnie w Croisset. Cenny ten dokument ikonograficzny, staraniem kustosza muzeum, p. Le Roy, dyrektora miejskiego laboratorium chemicznego w Rouen, dwa lata temu dopiero zbogacił kolekcję pamiątek po wielkim pisarzu.

Jest ich tutaj sporo, w tym sanktuarium dla czcicieli Flauberta, w jedynym kwadratowym pokoju białego pawiloniku, do którego gospodarz-domator wracał serdeczną pamięcią, płynąc po wodach obcego Nilu:

„...Tam nad rzeką łagodniejszą, mniej starożytną, posiadam gdzieś biały dom o okiennicach, zamkniętych teraz, gdy mnie tam nie ma... Porzuciłem wielki mur, udrapowany różami, i pawilon na brzegu wody. Kozi powój pnie się na zewnątrz po żelaznym balkonie. O pierwszej rano, w lipcu, po księżycu, dobrze jest przyjść tam popatrzeć, jak łowią węgorze".

Mam opisywać co jest w tym pokoju, do którego wchodziłem z bijącym sercem?... Że jest tu stół-biurko i fotel mistrza, jego gęsie pióra i kałamarz bronzowy, w kształcie żaby z rozdziawionym pyskiem, że są portrety, rysunki, oryginały rycin do dzieł, sztychy i oryginalne edycje?... Po co?... Nie piszę przewodnika. Kto nie jest zżyty z flaubertowską twórczością — cóż mu powiedzą te „martwe" przedmioty?... A komu Flaubert jest tak drogi, jak mnie — niechaj przerwie na jedną dobę szwędanie się po Wielkich Bulwarach i niech przyjedzie do Rouen i do Croisset. Voilà!

Prócz cyklu akwafort — ilustracji do luksusowych wydań „Salammbô" są jeszcze w Croisset dwa wykopaliska, związane swym pochodzeniem z tym potężnym epickim tworem prozy francuskiej XIX wieku: jedno w muzeum: stela punicka z emblematami bogini Tanit, dar burmistrza Kartaginy z r. 1920, i drugie — na tarasie: kolumna kamienna, barwy żółtej gliny, utrącona w górnej części, z takim napisem:

Tę kolumnę wydobytą z ruin Kartaginy, wzniesiono w tym miejscu gdzie została skomponowana „Salammbô" dla uczczenia setnej rocznicy urodzin Gustawa Flauberta, święconej w Tunisie - Kartaginie 12 marca 1922 r. przez Towarzystwo Normandczyków w Tunetanii, pod przewodnictwem Normandczyka Lucjana Saint.

❖

Ex dono: Lucjan Saint, Minister pełnomocny, Rezydent Generalny Republiki Francuskiej w Tunetanii.

Przed opuszczeniem ogrodu, dozorca widząc moje interesowanie się wszystkimi szczegółami, prowadzi mnie pod sklepioną niszę pod pawilonem, gdzie obok narzędzi ogrodniczych bieleje naturalnej wielkości gipsowa bezduszna dama, nietyle zresztą bieleje, co kurzy się w poniewierce, wpółleżąc na kamieniu w pozie George Sand w paryskim Ogrodzie Luksemburskim. Łatwo się domyśleć po stroju, traktowanym naturalistycznie, że to ma być „Madame Bovary" — o czym zresztą informuje i napis na tym żałosnym dziele Joudeta z roku 1920. Mój cicerone uważa za słuszne zaznaczyć, że nie rozumie dlaczego pan kustosz za nic nie chce tej okazałej figury wydobyć z tak niewłaściwego miejsca i ustawić jej w ogrodzie. Oczekuje wyraźnie z mej strony pochwały tej rzeźby.

— Pan Le Roy ma najzupełniejszą słuszność, że nie chce „tego" pokazywać: „to" jest bardzo brzydkie — sprawiam poczciwemu exżołnierzowi zawód, który słodzę jednocześnie dość sutym napiwkiem. Ten gest od razu przywraca między nami harmonię: dozorca żegna mnie bardzo uprzejmie i odprowadza aż do drzwiczek samochodu.

— Biedna Emma Bovary: nawet po śmierci nie ma szczęścia — myślę sobie wsiadając.

— Proszę teraz jechać do miasta, na cmentarz — rzucam szoferowi.

— Na który cmentarz pan sobie życzy?

— Na katolicki, tam, gdzie leży Flaubert.

— Bo są w Rouen dwa cmentarze katolickie: „Cimetière Monumental" i...

— Tam właśnie niech pan jedzie (przypominam sobie nagle, że ta nazwa obiła mi się o uszy gdzieś przy studiowaniu życiorysu Flauberta).

Zadygotał motor. Obejrzałem się jeszcze parę razy: doświadczenie uczy, że nie należy się spodziewać, iż coś drogiego ujrzy się w życiu powtórnie. Każdą osobę i rzecz nieobojętną, widząc po raz pierwszy, widzi człowiek jednocześnie po raz ostatni, bo **ponownie** widzi **z nowym** uczuciem: **panta rei.**

❖

Szeroką, białą szosą za miastem wspina się auto na wzgórze św. Katarzyny. Skrajem ulicy biegnie tramwaj: to dobrze, na powrót, bo coś diablo szybko zwiększa się suma franków na liczniku. Podjeżdżamy. Rozglądam się, czy nie ma tu jakiejś kwiaciarni lub przekupniów z wiankami, jak przy naszych Powązkach. Owszem, są dwa szyldy „Fleurs naturelles et artificielles", ale żaluzje sklepów, zawarte na moc. A przekupnie?... Cóżeś tak zgłupiał, stary paryżaninie? Gdzie kto widział Francuza, który by w zwykły dzień czekał, jak nasz posłaniec, na rogu, aż mu jaki zarobek skapnie. Dziś nie święto zmarłych.

Zatoczywszy lekki łuk, gracki de Dion - Bouton staje u wrót cmentarza. Szofer nieśmiało, z pewnym jakby zażenowaniem potwierdza, że istotnie przejeździłem 38 franków 60 centymów. Daję mu czterdzieści. Dziękuje, kłania się kaszkietem. Nie ma, jak prowincja: paryski szofer skląłby mnie pod nosem w śródmieściu, a na peryferii puściłby za mną z gęby fontannę apaszowskich wyzwisk. Oglądając w samochodzie nabyte w muzeum pocztówki, znalazłem w podpisie pod zdjęciem grobu Flauberta cenną informację: **Carré M.** Obejdzie się, chwała Bogu, bez zasięgania języka: może by dozorca, łasy na pourboire, przyczepił się do cudzoziemca — a tutaj chciałem być sam. Przekradam się cichaczem obok domku strażnika miasta umarłych i szybko oglądam plan cmentarza, w ramce za szkłem, na ścianie stróżówki. W drogę. W przelocie widzę dużo okazałych pomników, ale to mnie nie zatrzymuje, bo nie obchodzi: zdyszany drapaniem się pod górę, wypatruję w tym morzu zieleni i kamienia białego nagrobka, który mam w oczach najdokładniej. Pocztówka może sobie tkwić w kieszeni. Co, do licha! Jestem w kwaterze M — nie mogę znaleźć. Nareszcie. Osłonięty z tyłu murem i starymi drzewami, grób rodziny Flaubertów jest prawie niewidoczny z alei, przy której leży. Pierwsze uczucie — goryczy. To nie jest grób wielkiego pisarza Gustawa Flauberta. To jest grób syna Achillesa - Kleofasa i Anny Justyny-Karoliny de domo Fleuriot małżonków Flaubert i brata Eugenii-Józefiny-Karoliny Flaubert małżonki Emila-Augusta Hamard. Ojciec i matka mają wielkie szare pionowe tablice, solidne i brzydkie, niby wyolbrzymione kamienie nagrobne na kirkucie. Syn i córka — smukłe, białe, nieduże i ładne. I jednakowe. Wiem, Cieniu, żeś kochał swą siostrę Karolinę, matkę Caro — ale wybacz... mnie ta **jednakowość** waszych nagrobków razi.

W śmierci wszyscy są równi. Zapewne. Ale czemu jednym chociaż słowem nie wspomniano tu, kim byłeś, nie wyróżniono Ciebie bodaj zaznaczeniem Twego zawodu, któremu z takim bezprzykładnym w dziejach piśmiennictwa fanatyzmem, z taką miłością i bezinteresownością służyłeś!

TU
SPOCZYWAJĄ
ZWŁOKI
GUSTAWA FLAUBERTA
URODZONEGO W ROUEN
12 GRUDNIA 1821,
ZMARŁEGO W CROISSET
8 MAJA 1880

Niechby chociaż było na Twym kamieniu po prostu: **Gustaw Flaubert** 1821 — 1880, ale nie tak samo jak na tamtych: „Tu spoczywają zwłoki etc".

Sprawę Twego wiecznego spoczynku załatwiono bardzo po mieszczańsku. To zapewne dzieło brata, statecznego (habent sua fata... nomina!) doktora Achillesa juniora.

Zresztą grób, jako całość, nie jest brzydki: kwitnące róże pną się po żelaznych sztachetach ogrodzenia, a przed nagrobkami rodziców, po środku rosną dwa splątane ze sobą krzewy: róży i mahoniu. Tylko te okropne gładkie porcelanowe wianki koloru jajecznicy na płycie mogiły Gustawa, podobne kształtem do kół ratunkowych na statku — w zmniejszeniu! Praktyczność Francuzów, gdy idzie o zmarłych, tryumfuje bezecnie nad ich dobrym smakiem, którego mają tyle, gdy idzie o żywych.

A może jest w tym głębszy sens, płynący z ukochania życia: nic nie może upiększyć faktu śmierci. Choć nie: może — trzeba tylko mieć kult dla tego, czyje prochy oddaliśmy ziemi. Oto kustosz — wydawca pocztówki z grobowcem umieścił w narożniku karty słowa: **Hic Cineres — Ubique Nomen.** Jakże na miejscu byłyby te słowa na płycie mogiły: **Prochy tutaj — imię wszędzie!** Dlaczego ich nie umieszczono?... Słońce zachodzi. Fioletowe i złote smugi wrzynają się w siebie hen, nad doliną, zabrukowaną miastem, rozprutą Sekwaną. Tu, na wzgórzu cmentarnym, potęga majowej zieleni. Niebo tu nieruchome, siwe. Chciałbym, odchodząc, złożyć jakiś żywy kwiat na tym grobie. W darninie sąsiedniej mogiły zrzadka bieleje stokrotka. Mdła, nikła. Uderza mnie naraz zapach bzu w wieczornym wilgotnym powietrzu. O, tu niedaleko. Na smukłym pniu olbrzymi bukiet, cały biały. Rozglądam się, jak złodziej, bo ten widok pcha mnie do kradzieży niepowstrzymanie. Żywego ducha. Ciekawość: kogo muszę nieco ograbić. Pyszny krzak otacza swoją urodą i wonią grób... aptekarza. Winienby ci wystarczyć bez aptekarski, przyjacielu, konfratrze pana Homais, unieśmiertelnionego w „Bovary" arcytworu kolosalnej głupoty i kołtuńskiej zarozumiałości. Nie ma co! musisz złożyć niedobrowolną ofiarę Mistrzowi!

Ułamywana gałąź nie wydała jęku protestu. Wymierzyłem poprzez sztachety. Białe pachnące kiście padły na sam środek płyty, kryjącej popioły genialnego artysty Słowa i panteisty.

Krótkie ostatnie pożegnanie... milczeniem.

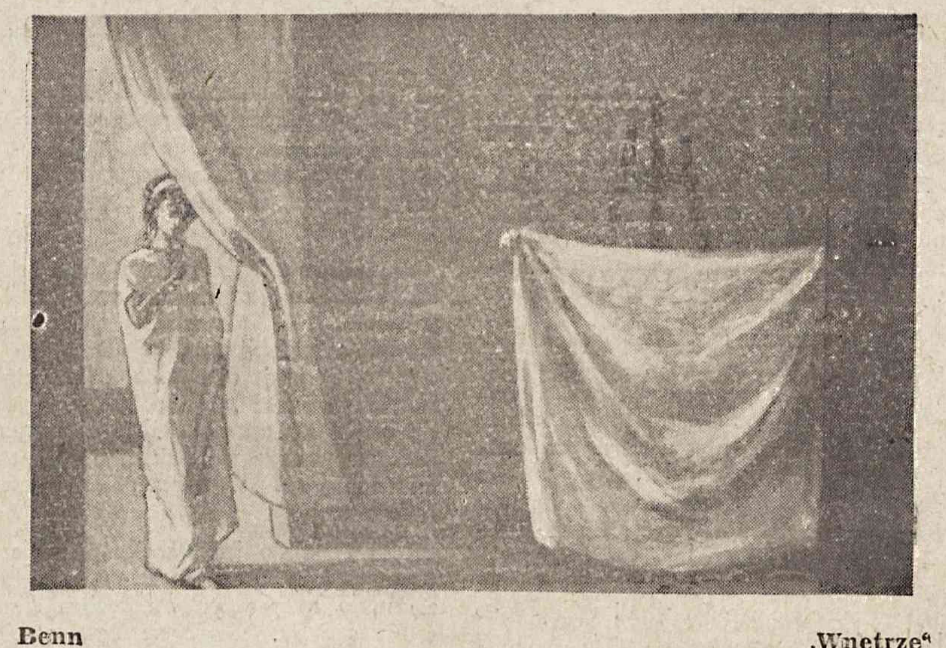
Za bramą cmentarza, gdzie znalazłem się — jednak — dość szybko, zapytałem, co sądzą o mej kradzieży sędziwych buków, trzymających na wysokiej skarpie straż nad murami tego zacisza. Zaszumiały pobłażliwie liśćmi, a nawet zdało mi się, że uśmiechają się przyjaźnie do złodzieja.

Wacław Rogowicz

Z SALONU PARYSKIEGO



Maurice Utrillo — Dawna siedziba Gabrielle d'Estrées



Benn — „Wnętrze"



B. Taslitzky — „Delegacja"

„The Bulwark"

(Ostatnia książka Teodora Dreisera)

„The Bulwark" ukazało się po śmierci Dreisera. Po dwudziestu latach milczenia. Jest ono dziełem jego starości. Literatura zna pierwociny talentów, pierwsze owoce pióra i dzieła z lat ostatnich. Pierwsze nie zawsze są zadatkami późniejszych osiągnięć, podobnie ostatnie nie bywają uwieńczeniem długoletniego rozwoju. W pierwocinach wybuch werwy młodzieńczej, nieokiełznana potrzeba wylewu, bez oglądania się na stronę kompozycyjną utworu, zrywa tamy i wyrzuca wszystko na wierzch, co pisarza nurtuje. W ostatkach często rewia przemyślanych problemów daje zestawienie syntez zamiast analizy zjawisk i upraszczanie staje się „dominującą cechą" u starzejącego się autora.

Dwadzieścia lat temu — tyle lat trwało milczenie Dreisera, — pisałem o nim w półkolumnowych essayach w „Wiadomościach Literackich", zaznajamiając czytelników z głośnym wówczas za granicami Polski autorem „Tragedii amerykańskiej". Wkrótce potem Dreiser wszedł na nasz rynek księgarski jako gwiazda pierwszej wielkości i stał się wartością uznaną. Zajął należące mu słusznie miejsce wśród twórców amerykańskiej powieści realistycznej, chronologicznie po Uptonie Sinclairze, a przed Sinclairem Lewisem, wbrew kolejności historycznej równocześnie niemal z młodszymi od siebie Hemingwayem i Dos Passosem. „Amerykańska tragedia" utorowała drogę do Polski wcześniejszym jego powieściom: „Siostrze Carrie" i „Jennie Gerhardt". Jego powieści - bloki „Geniusz", „Tytan", „Finansista" nie weszły do polskiego repertuaru, mimo że w spisie osób w nich działających znalazły się między innymi również reprezentantki amerykańskiej Polonii. Nawet ciekawy zbiór kobiecych portretów z „Galerii kobiet" nie zwrócił na siebie uwagi naszych wydawców, nie zajęto się reportażem Dreisera z ZSRR „Dreiser ogląda Rosję", który był próbą opisania stosunków sowieckich nie z lotu „niebieskiego" ptaka, lecz przez realistę odważającego swoje wrażenia na wadze aptekarskiej. W jednym z moich wyżej wspomnianych essayów poświęciłem kilka szpalt opisowi pobytu Dreisera w Związku Radzieckim. Jak mnie wówczas informowano, moje prace o sobie Dreiser znał, nie wiem jednak jak się do nich odnosił. Pomyślane były jako hołd złożony w dalekiej Polsce jego wielkiemu talentowi.

W „The Bulwark" (polski tytuł brzmiałby najodpowiedniej „Opoka") autor dał nam wizerunek męża, w swoim rodzaju doskonałego, członka sekty „kwakrów", żyjącego ze swą żoną Benicją z Wallinów w przykładnej zgodzie małżeńskiej, według zasad ustalonych przez założyciela sekty George'a Foxa, ujętych w kanon moralny w „Book of Discipline" i w „Journalach" natchnionego twórcy sekty Johna Woolmana w XVIII wieku. Jest to powieść opisująca dzieje trzech pokoleń kwakrów z rodziny Barnesów wprowadzonej na scenę przez pierwszego z tego rodu Rufusa Barnesa, patriarchalnego reprezentanta ideologii kwakierskiej, opartej na służbie dla dobra ogółu, na zachowaniu czystości obyczajów i na surowej prostocie. Syn jego Solon Barnes, główna oś powieści, wypływa na szerokie wody amerykańskiej „prosperity" i industrializacji, ale duchowo nie opuszcza cichej przystani kwakrów, do końca życia pozostaje wiernym poszukiwaczem prawdy, czytelnikiem pism Johna Crooka, kierowany przez wewnętrzne światło, które świeci wyznawcom w najgęstszym mroku. Z takim przewodnikiem nie wychodzi się na połów bogactw tego świata. Posiadający jest niczym więcej, jak zawiadowcą dóbr wyznaczonym i odwoływanym przez Wszechmoc.

Na Solona, wysoko postawionego urzędnika dobrze renomowanej instytucji bankowej, czyhają pokusy i nastawione są sidła z wielu stron, ustrój gospodarczy Stanów Zjednoczonych z grynderskiego prymitywizmu ostatnich dziesięcioleci XIX wieku przechodzi w okres bujnego rozkwitu monopoli i trustów, kapitał finansowy banków popiera prywatną inicjatywę Goliatów, gromadzących fortuny, Solon jednak nie bierze udziału w tym szalonym wyścigu, głód metafizyczny chroni go przed zachłannością materialistyczną, machinacjom rekinów kapitalistycznych przygląda się z odrazą człowieka nie z tego świata i podejmuje walkę na dwu frontach: na domowym z własnymi dziećmi i na publicznym z nieuchronnym upadkiem moralności w instytucji bankowej, szerzonym przez jej władze naczelne. Pobity na froncie domowym przez bunt najmłodszych z pięciorga dzieci, podaje się do dymisji w banku, gdyż odpowiedzialny za zwichnięcia moralne swych potomków, nie chce brać na siebie winy za skrajnie egoistyczne i przeczące dobrym obyczajom metody, jakie zapanowały w szanowanej instytucji, którą zasłaniał swoim autorytetem, gwarantując nim poniekąd wkłady klientów i podtrzymując ich zaufanie. Przed opuszczeniem swego stanowiska, nadwątloną machinacjami dyrektorów placówkę, ratuje donosem do władzy nadzorczej w Waszyngtonie, która w sam raz wkracza i uzdrawia stosunki, dzięki czemu drobne oszczędności niezamożnych ciułaczy, złożone w banku, nie przepadają.

Jeżeli do tego kroku skłoniły Solona Barnesa jego walki staczane na froncie domowym, załamanie się jego obrazu świata przypisać należy doświadczeniom wyniesionym z tej walki w obrębie czterech ścian jego domu. Rozwój stosunków gospodarczych, faza zdobywczego kapitału monopolowego, podmulając fundamenty patriarchalnej uczciwości w banku podmyły także starodawny, oparty na prostolinijności sposób życia rodziny i spowodowały bunt najmłodszego syna i najmłodszej córki, napełniając serce ojcowskie goryczą. Pragnienie słusznego postępowania, spełniania zadań życiowych bez przewartościowywania dóbr doczesnych, służących jedynie do uprzyjemniania sobie życia ze szkodą dla ogółu, doznało gwałtownego zahamowania na linii wewnętrznej, najdalej wysuniętej w przyszłość, bo ze strony własnych latorośli. Bunt córki Etty, która przejęta duchem emancypacji kobiet, ucieka z domu, aby żyć nieskrępowanym, własnym życiem, wbrew naukom Foxa, że „bojaźń Boga jest początkiem mądrości", wytrąca Barnesa z równowagi. Wyrodna córka nie poprzestaje na studiach uniwersyteckich w Wiscounsin, przenosi się do Greenwich Village pod New Yorkiem, tego Babilonu w oczach konserwatywnych kwakrów i nie tylko pozuje malarzowi Kane'owi, lecz na domiar złego zawiązuje z nim romans. Ten skandal rzuca nie cień, lecz kamień zniewagi na solidną rodzinę kwakierską, on odbiera Solonowi poczucie osobistego znaczenia i pogrąża go w rozpacz.

Wysoce niemoralne, wołające o pomstę do kwakierskiego nieba wyczyny najmłodszego z dzieci Stewarta, jego współudział w zatruciu dziewczyny w samochodzie i wyrzuceniu jej z wozu dla zatarcia śladów, jego śmierć samobójcza, gdy ruszony sumieniem wbija sobie w serce ostrze scyzoryka, są ostatnią kroplą w kielichu solonowej goryczy. Ugodzony w najczulszy nerw, w poczucie spoistości kwakierskiej rodziny, rezygnuje ze swojej pozycji w banku, jakby po stracie swojej bazy wypadowej, tj. oparcia o rodzinę, zdyskwalifikowany został do walki na forum publicznym. Zarazek ideału, nie przyjął się na pożywce rodzinnej, stracił swoją moc, najmłodsze dzieci, najdalej w przyszłość wysunięty bastion, wyrwały go z korzeniem ze siebie i drzewo uschło. Mimo powrotu Etty w progi rodzinne, po zawodzie doznanym w miłości, mimo okazanego przez nią po śmierci matki przywiązania do niego, jakim okupić chciała swój grzech, Solon schodzi ze świata samotny i opuszczony, i choć gmina jego współwyznawców żegna go, jako ostoję wiary, tak jak się żegna nie pierwszych, lecz ostatnich schodzących z posterunku. Był dobrym człowiekiem, opoką narodu. Człowiek o zasadach, jak się wyraził dyrektor banku Averard, niedosięgłych za naszych dni.

Wydana po śmierci autora powieść o ostatnim kwakierskim Mohikaninie, pokonanym na froncie wewnętrznym i zewnętrznym, stoczonym dosłownie przez raka, chorobę w tym wypadku symboliczną, nie przypomina szerokością oddechu, rozległością opisów, wnikliwą introspekcją w zawiłe procesy psychiczne, autora poprzednich dzieł dających przekrój życia w USA z końca XIX i początku XX wieku. „The Bulwark" pisana jest w tempie zwolnionym, niewielkimi rozdziałami, dawkowanymi tak, jakby je autor dostosował do słabnącego własnego tętna z epikurejską melancholią horacowego „eheu! fugaces... labuntur anni". Ale wyszłe spod ręki doskonałego pisarza ostatnie jego dzieło nosi na sobie ślad tej ręki, lwim pazurem wbija się w żywe ciało społeczne jego rodzinnego kraju. Przekrój, jaki nam daje, pozwala zajrzeć w organizm społeczno - gospodarczy Ameryki Północnej od strony mało znanej, przez rozszerzoną po mistrzowsku szczelinę rodziny sekciarskiej, a wiadomo jak ważną rolę w strukturze kraju za wielką wodą odegrały sekty religijne, a szczególnie sekta kwakrów, destylująca angielski purytanizm pierwszych pielgrzymów i uświęcająca prostotę w liturgii bez ceremonii i w cnotach uprawianych w gminie, pospólnie, pod nadzorem czułych na „wewnętrzne światło" członków chrześcijańskiej komuny Dreiser, zwolennik komunizmu właśnie o ten temat zahaczył przed śmiercią. Symptomatyczne dla amerykańskiego pisarza.

Mieczysław R. Frenkel

Molier na białostockich gruzach

Jest w pierwszym akcie „Tartuffe'a" słynna scena, w której Orgon, powróciwszy do domu po kilkodniowej nieobecności, rozpytuje Dorynę. Dziewczyna opowiada o swej pani i prześladującym Elmirę bólu głowy; Orgon słucha z roztargnieniem i, raz po raz, wraca do najbardziej dlań zajmującego tematu: do Tartuffe'a. Nazwisko szalbierza czterokrotnie powraca jako przedmiot pytań Orgona i czterokrotnie opowiada Doryna z pogardą o znakomitym stanie zdrowia, o dobrym apetycie, o wesołości Świętoszka. Za każdym razem subretka chce porzucić ów temat i wrócić do spraw, jej zdaniem, ważniejszych. Za każdym razem Orgon słucha tylko wiadomości o Obłudniku, a na wszelkie zapewnienie, że się tamtemu doskonale wiedzie, reaguje okrzykiem litości i sympatii:

— Biedaczek! —

Dziwna ta scena jest niebezpieczną pułapką dla aktora, grającego rolę Orgona. Systematyczna zgodność pytań i wyrazów sympatii, jest na pierwszy rzut oka — sztucznym efektem — jednym z tych, w których się lubowała molierowska epoka. Przypomina potrosze morsztynowskie sztuczki poetyckie, wiersze rymowane „od środka" i „na zewnątrz", aforyzmy sensowne także i wtedy, gdy się je czyta — odwrotnie. Ale ta sztuczna efektowność nie jest dla Moliera celem istotnym. Wprowadza nas ona od razu w sedno sprawy, odsłania i charakter Orgona i temperament Doryny i machinacje Tartuffe'a. A zarazem, przy całej swej schematyczności, dialog ten wcale nas nie razi nieprawdopodobieństwem. Istotnie, Orgon tak bardzo zaślepiony — w Tartuffie, tak głęboko mu wierząc, tak mylnie go oceniając — mógł tylko takie zadawać pytania. A Doryna, ze swego stanowiska, nie mogła udzielać innych odpowiedzi.

Wspomniałem jednak, że kryje się tu pewne niebezpieczeństwo teatralne: zasadzka na reżysera i na aktora. Niebezpieczeństwo, gdyż powtarzając czterokrotnie i w podobnej sytuacji te same zdania można albo wywołać nastrój monotonii — albo efekciarstwem zdezorientować widza.

Byliśmy wszyscy radośnie zdumieni, gdyśmy oglądali w teatrze białostockim przedstawienie „Tartuffe'a". I reżyser (**Stanisław Daczyński**) i grający rolę Orgona aktor **Stefan Winter** zasługują na pochwałę. Grą twarzy, śmiechem i spojrzeniem umiał Winter tak umiejętnie i celowo operować — że nie tylko postać Orgona zarysowała się wyraźnie, ale zrozumieliśmy jak kształtują się nastroje tej postaci. Zaniepokojenie o los Tartuffe'a było coraz mniej nerwowe; radość z powodu dobrego samopoczucia Obłudnika — coraz głębsza i żywsza. Bogactwo znaczeń, które artysta zmieścił w swych wykrzyknikach — i między nimi — świadczy o rozległości uzdolnień.

Mówię o tym dlatego, że słyszymy częste biadania na temat rzekomej rzadkości młodych talentów w naszym teatrze. Kilkanaście osób, które przyjechały z Warszawy, by zobaczyć „Świętoszka", jednomyślnie oklaskiwały grę Wintera. A przecież ci widzowie rzadko zgadzają się w ocenie.

Są jeszcze inne powody, by się radośnie zdziwić. W Białymstoku wzniesiono piękny i nowocześnie urządzony budynek teatralny. Miasto to nigdy nie było zbyt bogate. Przed rokiem 1939 nie miało stałego teatru; albo jeździło się do Warszawy, albo oglądało występy gościnne. Wojna obeszła się z Białymstokiem w sposób okrutny. Bardzo uszkodzony, dziś jeszcze podnosi ku niebu bolesne ramiona swych spalonych budynków. Powoli, z wysiłkiem, odbudowuje się miasto. Przed wojną liczyło 100 tysięcy mieszkańców, przed dwoma laty miało ich 50 tysięcy, dziś podobno już blisko 70.000. Bohaterscy włókniarze białostoccy, jak nam niedawno mówił minister Dybowski, pracowali z początku za kilka bochenków chleba.

I oto miasto, tak zmaltretowane i okaleczone przez wojnę, zdobywa się na piękny, imponujący wysiłek kulturalny. Społeczeństwo miejscowe, w krótkim okresie zebrało 13 milionów złotych na odbudowę spalonego gmachu teatralnego; siedem dołożyły władze centralne. W ten sposób powstał piękny gmach, otoczony imponującym parkiem, wyposażony w najnowsze urządzenia, odznaczający się doskonałą akustyką i wzorową widzialnością. Dyrektorem jest niezmordowany organizator, Władysław Szypulski.

Na inaugurację wybrano Moliera. Sprawozdawca „Życia Białostockiego" zadał Daczyńskiemu pytanie:

— „Który z aktorów zespołu podoba się panu najbardziej?" —

— „Molier" — odpowiedział żartobliwie.

W tym dowcipie mieści się myśl głębsza. Nie tylko francuscy aktorzy, jak w „Impromtu de Paris" Giraudoux, zjawiają się stale, zbiegają z wszelkich stron, gdy posłyszą tekst molierowski. Aktorzy polscy, od najsławniejszych poczynając, uważali i uważają twórcę „Tartuffe'a" za jednego ze swych patronów. Iluż Tartuffów doskonałych oglądała już scena polska! Pamiętam: Bończę, Noskowskiego, Frenkla, Jaracza. Myślałem o kreacji jaraczowskiej, gdym w Białymstoku oglądał „Świętoszka". Daczyński, jak słusznie zaobserwowała H. Przewóska, jest aktorem o technice bardzo nowoczesnej. Nowoczesność nie jest tu zresztą tylko kwestią rzemiosła. Daczyński — niemal w tym samym stopniu, co Jaracz — podporządkował w tej roli obłudę i faryzeuszostwo: brutalności i cynizmowi. Oto charakterystyczny rys naszej epoki! Zło i nikczemność były dawniej (nie za czasów Moliera, lecz w wieku XIX-ym) bardziej zakonspirowane, skryte, zamaskowane, podskórne. Dopiero mając pełne poczucie bezpieczeństwa Tartuffe zrzucał przyłbicę. Nasz „Świętoszek", z roku 1948, od pierwszej chwili czai się do skoku. Trzeba szaleńczego zaślepienia Orgona, by nie słyszeć skradających się stąpań tego lisa.

W pierwszej scenie zalotów, Daczyński miał akcenty zdobywcze, jakby się już czuł panem podstępnie wydartego domu i wydzieranej Orgonowi żony. Nie ma w owych zalotach cienia dyskrecji, nie ma dyplomacji. Tartuffe nie zostawia sobie drogi odwrotu. A gdy Damis demaskuje go wobec Orgona, wymowna scena odzyskania zaufania przez majstersztyk samobiczowania ma w interpretacji Daczyńskiego akcenty raczej zuchwałe, niż przebiegłe. Jest tu gra na całego, na ostateczną kartę; gra na śmierć i życie; drapieżność człowieka z dżungli.

Połączenie funkcyj reżysera z zadaniem wykonawcy roli głównej jest sprawą trudną i nieraz — ryzykowną. Dało to jednak dobre wyniki w teatrze białostockim. Przedstawienie było równe, zespół prawie nie miał słabych punktów (może z wyjątkiem wykonawczyni roli Doryny). Z przyjemnością oglądaliśmy **Mieczysława Dowmunta**, celnie podającego dowcipne repliki w roli woźnego „Zgody" i dobrze się zapowiadającą **Karolinę Borchardt**.

Tak więc zabłysnął dowcip Moliera i objawiła się jego mądrość— na tle ruin i gruzów Białegostoku. Mieszkańcy są tutaj dzielni, twardzi, ambitni, wytrwali. Ze słuszną dumą spoglądają na dobrze zorganizowany teatr. Po pierwszej wygranej — aktorzy białostoccy gotują się już do następnej próby: „Ślubów panieńskich". Widziałem też dobrze zaopatrzone księgarnie i „Dymy nad Birkenau" w rękach fryzjerki. Nie wróciliśmy więc przygnębieni z Białegostoku, choć bolesny jest widok także i tamtejszych ruin.

Wojciech Natanson

F I L M

„Gilda"

film amerykański

„Casablanca" — Michaela Curtisa nie była wcale filmem najwyższej klasy, ani godnym tego, by, jak taki heros (p. Curtis) jęknie, szły od tego zaraz dymy po całej kinematografii.

Tymczasem duchowe potomstwo „Casablanki" jest nad podziw obfite. Na polskie ekrany wchodzi właśnie „Noc w Casablance" kapitalnych komików, braci Marx, która jest satyryczną i świadomą deformacją pierwowzoru. Jest to potomstwo, że tak powiem, legalne.

Ale jest i potomstwo z nieprawego łoża. Znacznie liczniejsze. Jego czołowym przedstawicielem jest właśnie „Gilda", sensacyjno-kryminalna historia o władcach świata— argentyńskich monopolistach tungstenu, ukrytych za eleganckim parawanem jaskini gry, walczących o fatalną kobietę, którą jest najlepiej reklamowana kobieta obu półkul — Rita Hayworth. Jest także wojna 1939 — 45, a raczej jej koniec i są Niemcy, ponurzy przedstawiciele nadreńskich koncernów. Wreszcie — element ostatni, ale nienajgorszy: strzały i tajemne morderstwa.

Mamy więc nieomal identyczne części składowe, jak w „Casablance". Na próżno jednak szukalibyśmy w „Gildzie" tamtego naiwnego nieco, ale pozytywnego tonu wolnościowo - patriotycznego i wartości moralnych. Dlatego to jest „Gilda" również deformacją swego pierwowzoru, chociaż deformacją nieświadomą. Jest to znowu klasyczny przykład wygrywania zespołu środków, które gdzieś i kiedyś chwyciły. Przykład nieumiejętnego wygrywania.

Wśród całej plejady bohaterów nikt nie ma wprawdzie określonej profesji, ale każdy dysponuje ogromnymi sumami i znikomą ilością skrupułów. Na przestrzeni kilku tysięcy metrów taśmy nie ma dosłownie ani jednej sympatycznej postaci, ani jednej, choćby naiwnej, idei. Jest dużo sal balowych, klubowych foteli, forteli i świństw. Po prostu oko, szukając jednego jaśniejszego oblicza, nie ma gdzie spocząć.

Nieprzyjemny ten scenariusz, napisany został przez panią Virginię Van Upp dla Rity Hayworth, którą już na kredyt kazano nam czcić i uwielbiać. Przy pierwszym bliższym spotkaniu (nie liczę epizodu w „Historii jednego fraka") piękna Rita stanowczo rozczarowuje. Jako była tancerka, popisać się może ładnymi nóżkami, oraz zespołem uwodzicielskich uroków, znanych już drugorzędnemu wampowi z okresu świetności Marleny Dietrich. Na razie nic więcej.

Film jest narracją partnera Rity, którego gra Glenn Ford. W filmach o sensacyjnej fabule narracja nie wydaje się szczęśliwym pomysłem twórcy scenariusza. Z góry przecież wiadomo wtedy, że opowiadający wyjdzie cało z najgorszych tarapatów, a to fatalnie psuje pointy w rodzaju: kto kogo zabije.

Reżyserem filmu jest Charles Vidor. Da się o nim powiedzieć tyle tylko, że nie jest on sławnym Kingiem Vidorem. Ma on na sumieniu albo zaniedbanie akcentów fabularnych w drugiej części filmu, albo niedostateczne rozbudowanie efektów dancingowo - widowiskowych. Dzięki temu nie wiadomo, po co właściwie film nakręcano: czy chciano pokazać rządzących tungstenem (i światem, jak chce to wmówić scenariusz) monopolistów, czy raczej nogi Rity. Trzeba się było na coś jednak zdecydować.

Film fotografowany bardzo dobrze technicznie, jednak bez francuskiej inwencji.

Jerzy Płażewski

▪ Książki ▪ Książki ▪ Książki ▪ Książki ▪ Książki ▪ Książki ▪ Książki ▪

P O E Z J A

„WIERSZE ZEBRANE" Władysława Broniewskiego

Warszawa, „Wiedza" 1947, str. 287, 1 nl i 1 knl.

Na rynku księgarskim ukazały się „Wiersze zebrane" Władysława Broniewskiego. Wybór twórczości piewcy walki proletariatu polskiego udostępniony został w ten sposób ogółowi czytelników. Wiersze świetnego liryka stanowiące notatnik przeżyć i zmagań wewnętrznych poety — stanowią jednocześnie w sumie kronikę walk i zmagań proletariatu polskiego na przestrzeni dwudziestolecia, w okresie między dwiema wojnami i w czasie drugiej wojny światowej. Liryka Broniewskiego, liryka na wskroś osobista, tchnąca niekłamaną szczerością i żywiołowością zrosła się organicznie z tematyką społeczną i zbiorowymi przeżyciami. Jest ona jednocześnie liryką wybitnie uspołecznioną. Jak każda wielka poezja, tak i poezja Broniewskiego nie ucieka przed tematyką polityczną, lecz podejmuje ją śmiało i z godnością rewolucjonisty, dla którego twórczość artystyczna nie jest azylem kwietyzmu i filisterskiego zacisza.

Broniewski to sumienie poezji polskiej, która najkonsekwentniej związała się z losem klasy robotniczej i jej walką jeszcze wtedy, kiedy z odsieczą sanacyjnemu elitaryzmowi polityczno - społecznemu spieszyła elitarna poezja sanacyjnych laureatów.

Liryka Broniewskiego, to nie tylko obraz martyrologii proletariatu pod rządami obszarniczo-kapitalistycznymi, to nie tylko obraz ciemiężnictwa. Pokazuje ona proletariat w gigantycznym rozmachu jego walki jako przodującą siłę w narodzie. Intuicja poetycka uchroniła Broniewskiego od drobnomieszczańskiego kosmopolityzmu, pozwoliła mu także zwalczyć i przezwyciężyć nacjonalizm, dość głęboko zakorzeniony w tradycjach naszej poezji i prozy.

Twórczość Broniewskiego, to wyjątkowa pozycja w poezji dwudziestolecia. Mimo pokrewieństwa formalnego nie da się jej zaliczyć do żadnej grupy poetyckiej. Podobieństwo do poezji skamandrytów jest powierzchowne, gdyż większość poetów „Skamandra", choć zwalczała filisterstwo i mieszczańskość sama popadała często w filisterstwo.

Broniewski oderwał się od poezji dwudziestolecia, przyswajając sobie jednak jej osiągnięcia formalne, które przekuł na swój sposób, zgodnie z wymogami swego celnego rewolucyjnego wiersza.

Zadzierzystość i śmiałość strofy Majakowskiego przebija z wiersza Broniewskiego, choć nie jest on tylko uczniem rosyjskiego poety, lecz jego godnym kompanem.

Wiersze Broniewskiego udostępnione ogółowi czytelników, a w pierwszym rzędzie młodemu czytelnikowi, to doskonałe narzędzie wychowania socjalistycznego, wychowania w duchu rewolucyjnego patosu walki i pracy.

Arnold Słucki

„SNY O POWROCIE" Leopolda Lewina

Warszawa, Wydawnictwo E. Kuthana, 1948, str. 45.

„Sny o powrocie" Leopolda Lewina, to zbiór wierszy, pisanych na emigracji w Związku Radzieckim podczas tragicznych lat wojny 1941 — 1944. Stanowią prawdziwą poezję nostalgii. Ta nostalgiczna tęsknota za krajem rodzinnym nadaje wierszom jednolity ton, czyniąc z nich jakby jeden poemat o kilkudziesięciu rozdziałach. Wiele z tych rodziałów poświęconych jest Warszawie, która w ten sposób staje się synonimem umęczonej i pohańbionej przez wroga, lecz nieugiętej w walce ojczyzny. Ta ojczyzna zresztą obecna jest w każdym wierszu — wierszu pisanym nieraz na dalekiej obczyźnie, bo w jakże egzotycznym dla nas Dżambule lub Frunze. W czasie normalnym byłyby te niezwykłe kraje Kazachstanu i niepospolite widoki Tienszanu nadzwyczajną przygodą w dziejach wrażeń poetyckich autora — w okresie wojny i przymusowego wygnania stały się jedynie bolesnym przypomnieniem jakże niczym niezastąpionych uroków i czarów ponad wszystko jedynej ziemi ojczystej.

Jednolitość tonu tych wierszy wzmaga jeszcze klasyczna ich forma: pełny rym, regularna miara rytmiczna, mocno spojona i rymem i rytmem i jednolitością znaczenia metaforycznego strofa. Sprawa wyobraźni poetyckiej Lewina, jego porównania i przenośnie nie wykraczają nigdzie poza treść przeżytą i noszą charakter wyłącznie użytkowy: mają wiernie oddawać to, co autor przeżył. W zakresie środków stylistycznych stosuje więc autor poetykę świadomie relatywną. To właśnie, mimo wojennej i wspomnieniowej, a więc pamiętnikarskiej treści jego wierszy, łączy go zdecydowanie z wymaganiami naszych czasów: prostotą i jasnością wyrazu ze względu na jego celowość czyli funkcję społeczną.

Marian Piechal

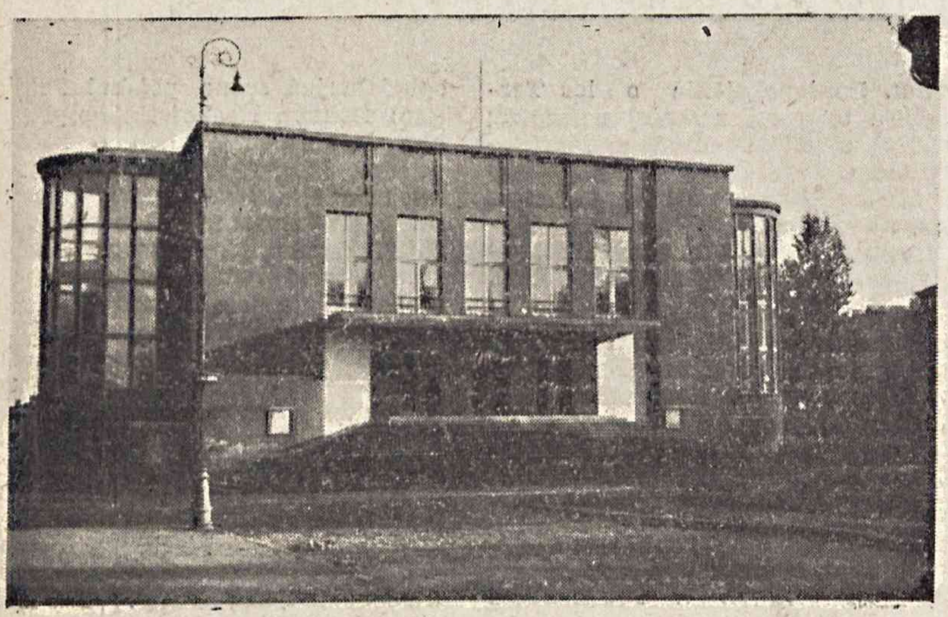
POPULARYZACJA LITERATURY

„POLKIE SŁOWO NA ŚLĄSKU" Gustawa Morcinka

Katowice, Wydawnictwo Wojewódzkiej Rady Kultury, 1948, str. 39.

Wojewódzka Rada Kultury w Katowicach rozpoczęła cykl tanich wydawnictw przeznaczonych dla mieszkańców Śląska Opolskiego — pod względem narodowościowym najciekawszej dziś dzielnicy Polski — niewielką książeczką Gustawa Morcinka. Jest to książeczka bardzo piękna. W prosty, bezpośredni sposób Morcinek opowiedział pokrótce dzieje mowy polskiej na Śląsku Opolskim, od tego czasu, gdy wskutek zaprzaństwa książąt piastowskich i nieudolnej polityki królów polskich — kraj ten stał się wprzódy czeskim, potem rakuskim, na koniec niemieckim i pruskim. Dzisiejszemu mieszkańcowi Opolszczyzny, już to przypomina — jeśli czytelnikiem jest autochton — perypetie języka macierzystego, już to — jeśli czytelnikiem będzie przybysz — wprowadza go jasno w podstawową sprawę tej ziemi: sprawę języka polskiego, który przetrwał tutaj sześć setek lat. Jakimi drogami posuwał się w tym okresie rozwój języka polskiego na Śląsku — opowiada w swej książeczce Morcinek. Pięknie napisana i starannie wydana broszura może mieć — do czego i taniość może się przyczynić — szeroki zbyt wśród Opolan. Postarać się o to powinny stosowne instytucje i związki. Będzie to z pożytkiem dla gruntowania procesu repolonizacyjnego autochtonów

K. Koźniewski



Nowoodbudowany Teatr Miejski w Białymstoku

Z paryskiego salonu jesiennego

(nawrót ku realizmowi)

Z wszystkich salonów, które regularnie otwierają w Paryżu swe podwoje, najbardziej uczęszczany jest Salon Jesienny i największej się o nim mówi. Odkąd zatriumfowała sztuka modernistyczna, odkąd Salon Artystów Francuskich stał się tylko schroniskiem dla zapóźnionych akademików i światowych portrecistów — jest Salon Jesienny najbardziej reprezentacyjną wystawą sztuki współczesnej; bardziej może, niż Salon Niezależnych, który odegrał znaczną rolę w wywalaniu sztuki nowoczesnej, lecz otwarty dla wszystkich, stał się istnym jarmarkiem malarstwa.

Potworzyły się inne salony, poświęcone pewnym nowym kierunkom, jak nadrealizm, sztuka abstrakcjonistyczna, co powoduje w znacznej mierze brak udziału ich uczestników w salonie Niezależnych lub Jesiennym. Ten ostatni zgrupował więc w rezultacie nowoczesne, najmniej krańcowe kierunki. Poprzez Caillarda, Ponceleta, Limouse'a, wrażliwych kolorystów, kontynuujących wytyczne Bonnarda i Vuillarda, przechodzi do Pignona, Fougerona, Tailleux, Tal-Coata — tworzących odłam plastyki, który ze swej strony przyswoił wskazówki Braque'a, Matisse'a i Picassa; obejmuje parę nadrealistów jak Coutaud, kilka wielkości starszego pokolenia, jak Lhote, kilka młodych indywidualności, jak Lorjou i Buffet. Całość jest ciekawa. Ale można powiedzieć, że luki są w tym roku duże i wystawa bynajmniej nie stanowi spoistego wachlarza współczesnego francuskiego malarstwa.

Mimo to Salon stanowi ważny etap, bo reprezentuje bardzo silne dążenie w kierunku nawrotu do realizmu; wyraża się to dobitnie w dwu dużych płótnach Taslitzky'ego i Fougerona. Obraz Taslitzky'ego przedstawia delegatów górniczych, w roboczym stroju, lecz czystych i schludnych, tkwiących rezolutnie rzędem, jak cebule na grządce. Twarze ich, prawdziwie portretowe, nasuwają myśl o podobieństwie. Dlaczego Taslitzky nie wystawia u „Artystów Francuskich"? Malarstwo jego jest rzetelne, lecz można powiedzieć, że tak nie odważyliby się już malować najbardziej „pompierscy*)" uczniowie Bonnata i Cormona.

Ale Taslitzky poprzestał przynajmniej rozsądnie na uszeregowaniu swych czterech górników na tle neutralnym. Nie stara się pokazać ani przed — ani za swymi delegatami związkowymi zjazdu do kopalni. Fougeron miał większą ambicję: chciał namalować scenę rodzajową: —handlarka ryb i pięć gospodyń, czekających na obsłużenie. Nie jest to oczywiście bardzo skomplikowane, lecz trzeba tu jeszcze znać swój zawód. Otóż większość naszych nowoczesnych malarzy nie zna rzemiosła! Przebywszy w akademiach tylko po kilka miesięcy, przejęli empirycznie przepisy jakiejś jednej odpowiadającej im techniki, która pozwala im wypowiadać z mniejszym lub większym powodzeniem i oryginalnością, całkowitą uczuciowość, zawartą w kilku umownych znakach, w kilku zespołach linii i barw, które czasami wskazują na szczery temperament artystyczny i którym przypisuje się nawet genialność.

Fougeron postanowił nagle wyrzec się swego własnego umownego języka, by powrócić do całkowitego realizmu. Miał do tego zupełne prawo, lecz, niestety, udało mu się jedynie wykazać braki swego rzemiosła oraz ubóstwo swej techniki. Obraz jego jest źle skomponowany, kolor — ubogi i źle stosowany, cienie źle rozłożone, twarze niewyraziste, rysunek wadliwy. Doświadczenie to jest ważne tak dla niego, jak i dla tych wszystkich malarzy, którzy jak on stwarzali pozory, podpatrzywszy kilka chwytów u starszych, którzy osiągnęli pewne uroki w osobistej interpretacji rzeczywistości i którym chcieliby teraz powrócić do ścisłego jej naśladowania. Nie potępiam Fougerona za odwrócenie się od sztuki nowoczesnej, za wyparcie się Braque'a i Matisse'a, Maneta i Renoira; za zwrot ku Detaille'owi i Cormonowi, ku Bonnatowi i Horace Vernetowi. Jest to jego szlachetna ambicja chcieć malować rzeczywistość tak jak widzieli ją oni, czy z liryzmem Delacroix, czy z zapałem Géricaulta, czy wreszcie z dokładnością Davida. I należało by pragnąć, by nie zadowolił się „Paryżankami na rynku", lecz by pokazał nam Maurice Thoreza, wygłaszającego mowę, męczenników z Chateaubriant w momencie rozstrzeliwania ich przez Niemców, patriotów, katowanych w Gestapo. Ale na to trzeba by mu techniki, której nie ma. I musi się mu powiedzieć: wracaj do szkoły.

Znacznie cenniejsze są próby Lorjou, czy Bernarda Buffet. Na Salonie widzimy wielki szkic Lorjou do „Walki z drapieżnikami", szkic, wykazujący całą moc, cały dynamizm tego artysty, którego „Cud w Lourdes" święcił triumf w roku ubiegłym. Bernard Buffet w swej „Kobiecie" narzuca nam gorzką wizję przeciętnego, przygnębiającego życia. Bliski mu jest młody André Minaux, którego paleta jest wprawdzie żywsza, lecz rysunek odznacza się tą samą nerwowością.

Ze starszych wymienić trzeba piękny portret André Lhote'a, dwa płótna Villona pełne subtelności, oraz jedno — retrospektywne — zmarłego ostatnio Asselina.

Clairin wystawia dużą kompozycję plenerową, dając na pierwszym planie trzy grupy mędrców, podczas gdy dwóch marynarzy podziwia dwa akty kobiece, przedstawiające najwdzięczniej miłość doczesną. Całość jest przyjemna, lecz bardzo dowolna w kompozycji. Walsch pozostaje wierny swym uroczym wyrobom malarskim; Marchand, w swym nieustannym pragnieniu nowości ucieka się do najwątpliwszych wyczynów. Bercot uwodzi nas swymi zestawieniami barw, Benn — tajemniczymi postaciami.

Jedna z sal poświęcona jest w tym roku Utrillowi, który pozostaje jednym z największych pejzażystów naszej epoki. Rodzaj jego geniuszu jest instynktowny, inteligencja i smak wytryskują z niego nagle, gdy znajdzie się w stanie łaski i w samym momencie tworzenia. Doświadczał on owego stanu w czasie swej cygańskiej młodości, w uniesieniach pijaństwa i w rozpaczliwej nędzy, a także — gdy napawał się artystyczną atmosferą w domu matki swej — Suzanne Valadon i ojczyma André Utter. Oto dlaczego dzieła jego z tego okresu wzruszają nas wyczuwalną w nich ciepłą wibracją i tchną rozpaczliwą poezją. Smakowicie mieszając farby umie Utrillo wydobyć z szarości i bieli zachwycające nas delikatne harmonie.

Od czasu jednak, jak znalazł się w rękach chciwych handlarzy sztuki, odkąd malując, nie czerpie już z własnych wzruszeń, lecz z pocztówek, odkąd kult boskiej butelki zastąpił kultem Matki Boskiej, malarstwo jego stało się suche, twarde, drobiazgowe bez polotu i wdzięku.

Inna sala poświęcona jest ogólnemu przeglądowi grafiki współczesnej, gdzie asy dnia dzisiejszego sąsiadują z wielkimi wczorajszej doby, od Cezanne'a i Renoira, Rodina i Carrière'a, Odilon-Redona i Steinleina, do Toulouse-Lautreca. Suzanne Valadon, Fascina, la Patelière'a, Laprade'a i tylu innych, którzy nadawali grafice francuskiej coraz to nowe oblicze.

George Pillement
przełożyła **A. Z. Linke**

*) Pompier (strażak) — pogardliwa nazwa akademizujących malarzy, biorąca początek w XVIII wieku. Hełmy starożytnych bohaterów, stanowiących ulubiony temat ówczesnego malarstwa, skojarzyły się dowcipnej krytyce francuskiej z kaskami straży ogniowej. (Przyp. tł.).

List do Redakcji

Uderz w stół...

W „Odrodzeniu" z dnia 19 września br. w n-rze 38. pod rubryką „List do redakcji" znajduje się długi artykuł p. Antoniego Gołubiewa, zatytułowany „O prawach krytyka" w którym autor stwierdza, że w mojej recenzji („Kronika dwu Piastów we współczesnej powieści", „Odrodzenie" z dnia 15 VIII. br. nr 33) dwukrotnie przekroczyłam prawa krytyka. Raz, gdy poddałam w wątpliwość daty powstania jego utworu „Bolesław Chrobry" i drugi raz gdy napisałam, że ten utwór jest trudno czytelny i bardziej popularny niż czytany.

Co do pierwszego - prawda. W pewnym stopniu prawa te przekroczyłam, mianowicie, gdy piszę, zresztą również o Bunschu i Grabskim, że podając bardzo wczesne daty powstania swych powieści (1940—1945) związanych tematem z dziejami Ziem Odzyskanych „wolą... uchodzić raczej za proroków niż wyrazicieli obecnej sytuacji polityczno - historycznej". Ponieważ nie przeprowadziłam dowodu, że daty faktycznie były późniejsze, słówko „wolą" należało zastąpić sformułowaniem ostrożniejszym, np. „wydaje się, że wolą" lub „wygląda jakby woleli". Tym bardziej, że tylko w takim sformułowaniu wniosek ten byłby harmonijny z twierdzeniem podstawowym, bardzo silnie przeze mnie osłabionym i ograniczonym: „Prawem krytyka rezerwuję sobie nieco sceptycyzmu co do dat najwcześniejszych (nie „wcześniejszych", jak błędnie cytuje p. Gołubiew). Mało tego. Zaraz w następnym zdaniu prawie rezygnuję z wątpienia i zakładam, że wszyscy autorzy podali daty prawdziwe — piszę przecież „ale przyjmijmy, że tak było".

Czy jako krytyk mam prawo wątpić? Rozumie się — nie tylko prawo, ale i powinność, gdy badany przedmiot daje do tego podstawy. Już ze stuletniego przeszło doświadczenia historii literatury wiadomo, że autorzy posługiwali się mistyfikacją i „podfałszowaniem" na wcale dużą skalę. Przypomnijmy choćby znany klasyczny przykład Macphersona, angielskiego poety, który własną twórczość podawał za odnalezione przez siebie staroszkockie poematy ludowe. Pocóż zresztą sięgać tak daleko? Przykład najwspółcześniejszy mamy pod ręką, dostarczony przez p. Gołubiewa. W jego artykule czytamy „napisałem uczciwie datę powstania powieści" i zaraz: „a właściwie — muszę się teraz do tego przyznać — istotnie podfałszowałem ją lekko". Podfałszowanie polega na tym, że zaczął pisać nie w roku 1940, jak podał w książce, lecz w 1938.

Tak zatem miałam podstawy ogólne i uprawnienia metodologiczne do wątpienia, miałam je również i w samym przedmiocie. Te ostatnie narzucało proste rozumowanie. Jeżeli na przestrzeni lat trzech, które nastąpiły po rozszerzeniu naszych granic o ziemie zachodnie, ukazuje się kilka obszernych powieści z historyczną tematyką tych ziem najściślej związanych, osnutych wokół losów tych samych postaci, ukazujących nasze walki z Niemcami o te ziemie i nasz w nie wkład kulturalny, i jeżeli wszystkie te powieści mają charakter podobny, apoteotyczny w zasadzie, to po pierwsze musiał mnie ten fakt zastanowić, po drugie musiałam znaleźć dla niego wytłumaczenie. Do apoteozy zwycięstw nad Niemcami najmniej, jak sądziłam, nadawały się ciemne lata klęsk naszych i wątpień od 1940 do 1941 roku. Przy czym właśnie w książce Gołubiewa zastanowiły mnie jeszcze akcenty społeczne, nikłe zresztą i bez szerszego znaczenia dla utworu, ale dla mnie ważne, bo wypływały, zdaniem moim, z ducha czasów najnowszych. Rozmowa np. prostych rybaków, urągających tym tam w zamku, że pasą się dorobkiem ich ciężkiej pracy, zastanowiła mnie bardzo. Zastrzegam, że nie mam w tej chwili pod ręką tekstu, mogę się o jakiś szczególik mylić, ale za sens społeczny urywka odpowiadam. Te i jeszcze inne momenty, o których z braku miejsca trudno tu mówić, zrodziły „nieco sceptycyzmu". Wydało mi się, że dopiero lata trochę późniejsze, które urealniały szanse naszych nadziei na zwycięstwo, które już karmiły nasze myśli marzeniem o rozszerzeniu granic, mogły dać psychologiczną podstawę do zjawienia się tylu podobnych utworów. Ale ponieważ rozumiałam, że mogę się mylić, odwołałam tezę, ledwie musnąwszy całą sprawę sceptyzmem.

Nie mogłam w ogóle rozumować inaczej. Miałam tylko dwie możliwości, dwie alternatywy. Albo daty są prawdziwe, albo są fałszywe. Jeżeli są prawdziwe, to autorzy są prorokami. Jeżeli są fałszywe, to autorzy są wprawdzie prorokami ale nie chcą się do tego przyznać z powodów, których dalej nie rozstrząsałam.

Przekroczenie drugie. Napisałam, że książka p. Gołubiewa jest słabo czytelna z racji języka, stylu i rozwlekłości. Zdaniem autora fakty przeczą moim twierdzeniom. Jakie fakty i jak przeczą? Po pierwsze — książka w ciągu niespełna roku rozeszła się całkowicie. Po drugie — w wypożyczalniach jest rozrywana, po trzecie — w rozmowach chłopi na wsi „zaprzeczali jakoby język czy styl był dla nich niedostępny lub utrudniał czytanie". Opisał to nawet p. Breza w „Dzienniku Literackim".

Otóż nie wiem dlaczego to, co opowiadano p. Gołubiewowi lub p. Brezie ma być gorsze od tego, co mnie opowiadano. Z opinii drukowanych mogę zacytować zdanie Stefana Papeé („Nowiny Literackie" 19. IX. 48 r.): „z trzech ogólnie u nas znanych nowych powieści historycznych o czasach Bolesławowych najpopularniejszą jest powieść Bunscha, najtrudniejszą w czytaniu ze względu na zawiły styl, mocno i przesadnie archaizowany, powieść Gołubiewa".

Z faktów rozejścia się nakładu i popytu w bibliotekach niechże p. Gołubiew bez głębszej analizy nie wyciąga dla siebie zanadto pochlebnych wniosków. Świadczą one o popularności. Czy powieść jest czytana i w jakim stopniu, trzeba by dopiero w inny sposób sprawdzić. Popularności utworu Gołubiewa nie zaprzeczałam nigdzie, wręcz odwrotnie, twierdziłam, że jest ponad zasługę popularny. Popularność, znajomość, i wartość jakiegoś dzieła schodzą się ze sobą rzadko. I uważam, że krytyk, który bada stosunek między tymi sprawami, nie tylko nie przekracza granic swych uprawnień, lecz wręcz odwrotnie tak czynić powinien i to jest jeden z jego naczelnych obowiązków, jeśli nie chce dać się uwieść pozorom.

P. Gołubiew stwierdza, że aczkolwiek jego sprawa ma charakter osobisty, to jednak tkwi w niej znaczenie szersze i sens ogólny, mianowicie problem granic uprawnień krytyka. Odpowiem na to, że gdyby wszyscy autorzy byli tak przez krytyków krzywdzeni jak p. Gołubiew, działo by się im wcale nie najgorzej. Krytyk z jego artykułu wynosi przeświadczenie, że nawet tam, gdzie zdarzyło mu się pozwolić sobie na nieco sceptycyzmu, faktycznie mógł go mieć daleko więcej niż sam przypuszczał.

/ **Maria Rzeuska**

Polsko - Czechosłowacka wymiana kulturalna



W ostatnich dniach odwiedził Polskę jeden z najlepszych czeskich grafików użytkowych, Stanisław Kovár. Młody, choć artystycznie całkowicie dojrzały, dwudziestosiedmioletni artysta, zwiedził Kraków, Warszawę, Wybrzeże Morskie i Śląsk.

Stanisław Kovár jest specjalistą od plakatu, toteż interesowała nas jego opinia o plakacie polskim.

Opinia czeskiego artysty była bardzo pochlebna dla naszych czołowych plakacistów.

Szczególnie zwrócił uwagę Kovár na niektóre plakaty filmowe, twierdząc, że Polska jest jedynym krajem, gdzie plakat filmowy stoi na tak wysokim poziomie artystycznym i z uznaniem podkreślił chwalebną działalność Filmu Polskiego w tej dziedzinie.

Obok zamieszczamy reprodukcje dwóch plakatów czeskiego gościa.

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw, z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia", **Warszawa, Daszyńskiego 16**, dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne.** Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 1000 zł.**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł. 1000 w ubiegłym tygodniu otrzymał ob. Ryszard Mieszkowski, Korsze p. Olsztynem, ul. Wojska Polskiego 10, za wycinek z „Rzeczypospolitej".

MEGAN

W „Dzienniku Zażaleń" stałej rubryce „Rzeczypospolitej" ob. Megan pisze, co następuje:

NIECH SOBIE ŁAPIĄ

Powiedzmy:

Idzie sobie pani z pieskiem. Ani nikogo na ulicy nie ziębi, ani nikogo na ulicy nie grzeje. Po prostu szkoda patrzeć w jej stronę.

Ale zjawia się niespodziewanie — powiedzmy — furgon rakarza i życie gwałtownie nabiera rumieńców.

Dama też.

Pies wyje złapany na pętlę, rakarz sapie z zadowolenia (akord), dama płacze...

I teraz oczywiście zbiera się tłum i dzieli się ten tłum na dwa obozy i te obozy oczywiście usiłują interweniować: więc jeden obóz odciąga płaczącą damę od sapiącego rakarza, a drugi obóz odciąga sapiącego rakarza od wyjącego psa.

Dama dostaje spazmów, ludzie krzyczą, rakarz klnie, pies wyje, dzieci klaszczą w ręce...

Jest zajmująco i wesoło.

Jak się ma trochę szczęścia, to można parę razy dziennie taką scenę oglądnąć. W śródmieściu zwłaszcza. I uśmiać się do t. zw. rozpuku.

Niestety ludzie o słabych nerwach zaczynają szemrać i domagać się od ZOM-u, żeby zreorganizował działalność rakarzy. Żeby — konkretnie mówiąc — rakarze urzędowali rankiem a nie jeździli w dzień po śródmieściu w te i na powrót.

Projekt ten nie zasługuje jednak na uwagę z tego powodu, że w dużym mieście nie ma miejsca dla ludzi o słabych nerwach. Bo im prędzej trafi tych ludzi szlak — tym lepiej dla miasta.

Napisał, wydrukował, zainkasował, i co gorsza, pisze już z pewnością następny felieton.

OBSŁUGA WŁASNA

„Dziennik Zachodni" donosi:

POTWÓR MORSKI
POŻARŁ CZŁOWIEKA

Ateny (obsl. wl.). Na wybrzeżu pirenejskim zaledwie 5 km od plaży olbrzymi potwór morski napadł grupę kąpiących się i pożarł pewnego młodego człowieka na oczach jego towarzyszy, którzy napróżno usiłowali przestraszyć potwora obrzucając go kamieniami.

Potworne...

NAGRZEWANIA

W „Glosie Pomorskim" czytamy:

Szpital „Dobrego Pasterza? na Mokrem ul. Waldowska 27-29 zawiadamia, że przyjmuje chorych z miasta do naświetlań lampą kwarcową, Soluxem, nagrzewań krótkojalówką.

NIEWDZIĘCZNE ZADANIE

Mniej dowcipna i bardziej złośliwa pomyłka wkradła się do artykułu Stanisława Grossa w „Robotniku":

Przed Partią, jej masami i kierownictwem stają wielkie zadania stworzenia najlepszych form działalności państwa i organizacji publicznych, najbardziej sprzyjających przekształceniu się demokracji ludowej w ustrój kapitalistyczny.

STOLICA

„Głos Wielkopolski" donosi:

NOWE
PISMO ARTYSTYCZNE

Najbardziej sensacyjną wiadomością jest zapowiedź nowego czasopisma artystycznego mającego wychodzić w Poznaniu od 1 października. Będzie to miesięcznik: „Echo teatralno-muzyczne". Poznań, jako siedziba pierwszej w Polsce opery, doskonałego baletu, filharmonii, dobrego teatru, posiadający kilku wybitnych muzyków, jak np. kompozytora dra Szałagana, publiczność wyrobionych melomanów, jest chyba stworzony na to, aby się stać muzyczną stolicą kraju.

Nie znamy wprawdzie kompozytora dra Szałagana, ale niewątpliwie mieszka dr Szałagan w Poznaniu, co predystynuje chyba to miasto na muzyczną stolicę kraju.

KAPRYS RZĄDCY

W „IKP" czytamy:

RZĄDCA

majątku na Żuławach wykształcenie średnie lat 30, poszukuje partnerki życia w celu matrymonialnym, panny lub wdowy do lat 30, może być dziecko, i biedna. Tylko oferty poważne i zaznaczam, że pożądane są kobiety tęgie. Fotografie załączyć. Oferty, Biur Ogłoszeń — Wrzeszcz, Wadejloty 9, pod „Rządca".

...A może coś z rybek ob. Rządco?

AKCJA CZY REAKCJA

„Dziennik Polski" donosi:

JAK SIĘ DA, TO SIĘ... SIEDZI

Na terenie Urzędu Mieszkaniowego znana była, w czasie okupacji, Władysława Sławińska. Interweniowała ona w przydziałach mieszkań, pobierając przy tym duże łapówki. Była ona także współwłaścicielką i współpracowniczką nocnej spelunki „Maksim" przy ul. Sławkowskiej. Obecnie w związku z akcją pobierania łapówek, Sławińska na polecenie okręgowego sędziego śledczego została aresztowana.

Ciekawe ile wziął sedzia śledczy od Sławińskiej za to, że ją zaaresztował...

NASZ ODCINEK POWIEŚCIOWY

„Express Ilustrowany":

Rodzice wybrali się z 18-letnią córką na zamiejski spacer. Nad łąką przelatywały bociany. Panienka spojrzała w górę i zawołała:

— Ach, to są pewnie te bociany, które przynoszą dzieci!...

Mąż odciągnął na bok małżonkę, mówiąc że już najwyższa pora, aby uświadomiła córkę. Wobec tego matka bierze córkę za rękę i powiada:

— Widzisz dziecko, stajesz się już dorosłą, więc powinnaś wiedzieć prawdę o dzieciach. A więc... bociany nie przynoszą dzieci... dzieci wychodzą z łona matki...

— Ach, tak, dziwi się dziewczynka. — A jak one się tam dostają?

Na to żona zwraca się do męża:

— Teraz ty gadaj!

...Ojciec zamierzał już powiedzieć, gdy raptem spostrzegł, że jego osiemnastoletnia córeczka jest co najmniej od pięciu miesięcy w ciąży.

Korespondencja

Do Redaktora „Odrodzenia"

TOŁSTOJ, DESCARTES I P. JEDLICKA

W liście Lwa Tołstoja do Romain Rollanda (Odrodzenie Nr. 39) przełożonym przez p. W. Jedlicką znajduje się następujące zdanie: „Trzeba się postawić w sytuacji dziecka albo jakiegoś Descartesa, powiedzieć sobie: Nie wiem nic, nie wierzę w nic, nie pragnę niczego oprócz poznania prawdy życia, które obowiązany jestem przeżyć".

Zdania tego dotyczy odnośnik ósmy, zaopatrzony w następującą uwagę tłumaczki: „Tołstoj zapewne omylił się; chodzi tu prawdopodobnie o zdanie wypowiedziane rzekomo przez Sokratesa: to wiem, że nic nie wiem".

Nie będzie chyba ryzykiem, nie tylko z pewnym prawdopodobieństwem ale z całą pewnością, zapewnić tłumaczkę, że przeciwnie, Tołstoj nie omylił się. Chodzi właśnie i jedynie o Descartesa a nie o (też pomysł) Sokratesa. Jak wynika zarówno z cytowanego tutaj zdania Tołstoja, jak i z kilku poprzedzających wstępów tekstu jego listu (poczynając od słów: „To co w naszym świecie nosi nazwę nauki i sztuki...") Autor „Wojny i pokoju" ma na myśli tzw. metodyczny sceptycyzm Descartesa a więc stanowisko, odrzucające wszelkie zastane i wyznawane przez ludzi poglądy i przekonania w celu znalezienia jakiegoś naprawdę pewnego punktu oparcia i w konsekwencji prawdziwego poznania. W danym wypadku chodzi Tołstojowi o odrzucenie wszelkiego rodzaju przesądów. Mówi bowiem: „trzeba być wolnym od przesądów".

Oczywistość tego, że Tołstojowi chodzi o Descartesa jest wyraźna dla każdego posiadającego choćby minimalną znajomość jego filozofii.

Przed wojną wydał Boy kartezjańską „Rozprawę o metodzie", zaopatrzoną w atrakcyjną opaskę „Tylko dla dorosłych". P. Jedlickiej niestety nie skusiła.

W. Leszczyński

REDAGUJE ZESPÓŁ. Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 40.180-90 wewn. 22 — Redaktor przyjmuje od g. 9 do 10. — Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 14, tel. 87-112 Konto w PKO — I. 4739
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5 Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł B-57641 Wydawca: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik"